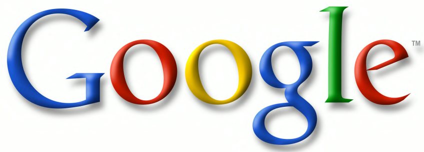


ANNALI

DELL' INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

VOLUME QUINQUAGESIMO PRIMO

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

TOME CINQUANTE-UNIÈME

ROMA
COI TIPI DEL SALVIUCCI
1879

ANNALI

DELL'INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

ANNO 1879

VOLUME UNICO

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

ANNÉE 1879

VOLUME ENTIER

OGGETTI TROVATI IN UNA TOMBA PRENESTINA

(SECONDA SERIE)

(Mon. dell'Inst. vol. XI tav. II; tav. d'agg. C).

Dopo aver dato alla luce nel volume X dei nostri *Monumenti* tavv. XXXI-XXXIII la prima serie degli oggetti ritrovati nell'antica tomba prenestina scoperta dai signori Bernardini, ora ne pubblichiamo la seconda, la quale comprende oggetti che nell'anno 1876 non potevano esser riprodotti, perchè infranti o coperti da tartaro. Adesso però essi vi si prestano, dopo che la mano abile del signor Bramante li ha ricomposti e puliti. Manca ora, per completare la pubblicazione, soltanto un numero molto ristretto d'oggetti, il cui ristauro ha avuto luogo in quest'ultimo tempo ed i quali vedranno la luce nei *Monumenti* dell'anno futuro. Siccome le osservazioni generali sopra l'insieme della scoperta furono già sviluppate negli *Annali* dell'anno 1876 p. 197 ss., così basta accompagnare con poche parole i singoli oggetti che ora pubblichiamo.

Tavola dei Monumenti II.

1-6. Frammenti d'incrostazioni d'avorio, riprodotti nella grandezza originale. Essi mostrano in diverse parti tracce dei colori, con cui originariamente erano dipinti, e talvolta anche avanzi di doratura, che si riconoscono specialmente sul frammento n. 6, la cui decorazione composta di fiori di loto è rappresentata da più esemplari. Le capigliature delle figure umane generalmente sono lavorate all'incavo e dentro gli incavi si scorgono resti di un pigmento, smalto o qualcosa di simile.

L'arte d'incrostare con lastre d'avorio nell'Oriente è antichissima. Già nei salmi (XLV, 8) vengono rammentati palazzi d'avorio, cioè palazzi, le cui pareti erano incrostate con lastre di questo materiale. Lo stesso materiale fu impiegato nella costruzione del trono di Salomone (*Reg.* I 10, 18). Una casa d'avorio fu fabbricata da Ahab (*Reg.* I 22, 39). Il profeta Amos (III 15, VI 4), che visse negli ultimi decennii dell'ottavo secolo a. Cr., rimproverando il lusso dei Samaritani, menziona case o letti d'avorio. Secondo Ezechiel (XXVII 6) erano incrostate di avorio i banchi delle sontuose galere costruite dai Tirii. A Ninive fu trovata una lastra d'avorio sopra la quale sono scolpite in rilievo due figure sedute di uno stile egiziano alquanto immorbidito e segni geroglifici che offrono diverse stranezze [1], in maniera che già il ch. Lenormant sospettò essere quella lastra lavorata da un artista non egiziano,

[1] Layard *Niniveh und seine Ueberreste* (*übers. von Meissner*) fig. 22, p. 199 ss. 297 ss. 401, 446; Rawlinson *the five great monarchies* I[2] p. 374, 369 ss. Cf. Lenormant presso De Saulcy *l'art judaïque* p. 299.

ma piuttosto fenicio. Gli scavi poi dal ch. Schliemann intrapresi a Micene hanno provato che l'impiego artistico dell'avorio in Grecia rimonta fino all'antichissima epoca, in cui gli antenati degli Elleni ricevettero i primi impulsi della superiore civiltà orientale. Vi furono trovate p. e. sei sottili strisce d'avorio, che sembrano aver servito ad incrostare un balteo, una briglia o un oggetto somigliante [1], ed un pezzo decorato con spirali e cerchi graffiti, il quale secondo lo Schliemann [2] ha servito da manico ad un pugnale. All'epoca in cui ebbe origine il quarto canto dell'Iliade, l'arte di tingere l'avorio sembra essere stata esercitata specialmente nella Meonia, cioè Lidia, e nella Caria [3]. Del resto è interessante di vedere che i cenni, che le poesie omeriche danno sopra l'impiego dell'avorio, quasi tutti si raffrontano alle notizie ovvie nell'antico testamento. L'avorio nella casa di Menelao era impiegato ad incrostare le pareti [4] come nelle sopramentovate case di Ahab e dei ricchi Samaritani. Il sedile lavorato d'avorio e d'argento, di cui si serviva Penelope [5], trovà riscontro nel trono di Salomone, che consisteva d'avorio e d'oro. Il letto d'Ulisse ornato di oro, argento ed avorio [6]

[1] Schliemann *Mykenae* p. 177-179, p. 178 n. 127; cf. n. 224, 225, 229.

[2] L. s. p. 376 n. 525.

[3] Il. IV 141:

Ὡς δ' ὅτε τίς τ' ἐλέφαντα γυνὴ φοίνικι μιήνῃ
Μῃονὶς ἠὲ Κάειρα, παρήϊον ἔμμεναι ἵππων.

Sopra il significato del nome di Meonia cf. Kiepert *Lehrbuch d. alten Geographie* p. 112.

[4] *Odyss.* IV 73.

[5] *Odyss.* XIX 55, 56:

κλισίην.... δινωτὴν ἐλέφαντι καὶ ἀργύρῳ.

[6] *Odyss.* XXIII 119:

λέχος ἔξεον, ὄφρα τέλεσσα,
δαιδάλλων χρυσῷ τε καὶ ἀργύρῳ ἠδ' ἐλέφαντι.

ricorda il passo di Amos che attribuisce ai Samaritani letti di quest' ultimo materiale. Le quali coincidenze chiaramente provano che le diverse applicazioni dell' avorio conosciute ai poeti omerici furono introdotte in Grecia dall' oriente. Oltre i summentovati oggetti Omero menziona come lavorati d'avorio il manico di una chiave [1], il fodero di una spada [2], gli ornati di una briglia [3] e le porte per le quali passano i sogni fallaci [4].

Se ora domandiamo, dove gli avorî trovati nella tomba prenestina fossero stati lavorati, diverse particolarità accennano ad una fabbrica fenicia. In primo luogo è sicuro, che gli Italici per un certo tratto di tempo ricevettero l' avorio direttamente dai Semiti e non per mediazione greca. Imperocchè la parola latina *ebur* non deriva da ἐλέφας greco, bensì ambedue i vocaboli sembrano formati indipendentemente da una parola che Greci e Latini sentirono dalla bocca dei Fenicii che loro apportavano l'avorio, la quale parola dai primi fu adottata insieme coll'articolo semitico *el*, mentre i Latini formarono il loro vocabolo dal solo sostantivo [5]. Oltre ciò combina colla supposizione di una provenienza fenicia l'arte propria agli avorî prenestini, la quale generalmente segue le norme dello stile egiziano, ma le tratta in maniera più rilassata che non è il caso nei monumenti eseguiti nella vallata del Nilo. Essi rilievi si raffrontano alla sopra mentovata lastra di Ninive, in cui già il ch. Lenormant riconobbe un prodotto fenicio; ma mostrano lo stile egiziano

[1] *Od.* XXI 7.
[2] *Od.* VIII 404.
[3] *Il.* V 583: ἡνία λεύκ' ἐλέφαντι.
[4] *Od.* XIX 563. Oltre ciò una volta il colorito di Penelope è comparato con quello dell'avorio *Od.* XVIII 196.
[5] Benfey *griechisches Wurzellexikon* I p. 46, II p. 335.

ancor più ammorbidito che quella lastra. Dall'altro canto i cavalli ovvii sopra alcuni dei frammenti prenestini (n. 2, 4, 5) ricordano quelli rappresentati sopra una secchia d'avorio scoperta in un sepolcro chiusino [1], la quale secchia anche essa mostra particolarità che additano una fabbrica fenicia. È vero che ci mancano i mezzi per decidere mediante l'analisi stilistica, se quegli avorï come altri monumenti d'arte analoga trovati nell'Italia debbano attribuirsi ai Fenicii orientali o a quegli occidentali, cioè ai Cartaginesi. Ma concederà ognuno che le notizie ch'abbiamo sopra le relazioni commerciali che i Cartaginesi mantenevano cogli Etruschi e coi Latini, fanno pensare con più grande probabilità ai Cartaginesi che ai loro connazionali orientali [2].

7) Candelabro di bronzo battuto, alto m. 0,90 (il diametro della base m. 0,57). Il capitello, con cui al disopra finisce, è coperto di una lastra tonda di bronzo leggermente concava, che forma una specie di bacino molto piatto. L'uso di cosifatto utensile vien illustrato da alcuni passi dell'Odissea, XVIII 307:

> *αὐτίκα λαμπτῆρας τρεῖς ἵστασαν ἐν μεγάροισιν,*
> *ὄφρα φαείνοιεν, περὶ δὲ ξύλα κάγκανα θῆκαν,*
> *αὖα πάλαι, περίκηλα, νέον κεκεασμένα χαλκῷ,*
> *καὶ δαΐδας μετέμισγον· ἀμοιβηδὶς δ' ἀνέφαινον*
> *δμωαὶ Ὀδυσσῆος ταλασίφρονος.*

343: *αὐτὰρ ὁ πὰρ λαμπτῆρσι φαείνων αἰθομένοισιν*
ἑστήκειν ἐς πάντας ὁρώμενος

[1] *Mon. dell'Inst.* vol. X tav. XXXVIII[a] 1, 1[a]. Cf. *Ann.* 1877 p. 398-405.

[2] Cf. *Ann. dell'Inst.* 1876 p. 245. 246; *Bull.* 1878 p. 83. 84. — Nella descrizione del bottino guadagnato da Scipione Africano maggiore sopra i Cartaginesi, oltre l'oro e l'argento è menzionato espressamente l'avorio. Appian. *rom. hist.* VIII 23.

Dopo che i proci hanno terminato il convito, le fantesche sparecchiano le tavole e – così continua il poeta Od, XIX 63 ss. –

πῦρ δ' ἀπὸ λαμπτήρων χαμάδις βάλον, ἄλλα δ' ἐπ' αὐτῶν
νήησαν ξύλα πολλά, φόως ἔμεν ἠδὲ θέρεσθαι.

Non si può dubitare che l'arnese trovato nella tomba prenestina abbia servito allo stesso scopo come quello che nell'Odissea è chiamato λαμπτήρ, che cioè nel recipiente si siano posti pezzi di legno secco o resinoso o altri materiali combustibili, i quali accesi davano luce e calore.

Ma di speciale interesse si è il capitello, che rinchiude il bacino del candelabro. Il quale capitello, mentre ha la forma di un calice limitato ingiù da una specie di cercine e sopra da un fiore, mostra gli stessi concetti come i bacini nel sagro candelabro dei Giudei. Siccome cioè la parola גְּבִיעַ, con cui nell'Essodo [1] sono determinati quei bacini, significa « calice », così si vede che essi avevano una forma analoga a quella del recipiente dell'arnese prenestino. E corrispondono anche gli ornati dei bacini, i quali secondo il medesimo Essodo erano muniti di *perâchîm* e *kaphtôrîm*, cioè di cercini e fiori. Non occorre di entrare nel confronto delle rappresentanze del candelabro giudeo ovvie sopra monete di Matthatias Antigono (re e sommo sacerdote da 40–37 a. Cr.) [2] e sopra l'arco di Tito [3]. I quali monumenti rendono soltanto le forme principali, mentre per

[1] XXV 31 ss., XXXVII 17 ss.
[2] *Revue numismatique* 1860 p. 192 n. 2, pl. XIII 8; von Sallet *Zeitschr. f. Numismatik* III p. 211 n. 72, tav. IV 72.
[3] Rossini *gli archi trionfali* tav. 34.

niente esprimono la particolare costruzione dei bacini, che sopra di essi rassomigliano piuttosto a palle o bottoni che a calici. Ciò poi che riguarda la rappresentanza sull'arco di Tito, essa certamente non ritrae in maniera esatta l'originario tipo. Imperocchè l'appoggio del candelabro vi è circondato da foglie d'acanto ed il piedistallo ornato di una coppia d'uccelli che reggono una ghirlanda e da figure di delfini – concetti ornamentali greci, di cui l'Essodo tace affatto e che certamente erano estranei all'antica arte giudea. Le quali particolarità possono spiegarsi in doppia maniera. Cioè o lo scultore romano ha riprodotto il candelabro in maniera arbitraria o l'artista giudeo che dopo la spogliazione del tempio eseguita da Antioco Epifane fece per ordine di Giuda Maccabeo il nuovo candelabro[1], non ha conservato fedelmente l'antico tipo, ma l'ha modificato, aggiungendo concetti dell'arte ellenistica.

8, 8ª. Coppa d'argento dorata nell'interno, profonda m. 0,0508; diametro dell'orificio 0,1309. L'interno è ornato di figure di tori e di cavalli stampate e poi cisellate. La nostra figura 8ª offre un segmento di cosifatta decorazione inciso nella grandezza originale. Questa coppa aumenta il numero dei vasi d'argento fenicii o cartaginesi, sopra i quali ho distesamente ragionato negli *Annali* 1876 p. 199 ss.

9-9.ᵇ Manico di bronzo coperto d'argento. Siccome sulle parti interne delle lastre con cui esso veniva attaccato, si sono conservati avanzi di legno, così deve supporsi, che il vaso a cui apparteneva il manico, consisteva di tale materia. La figura 9 rappresenta il manico con proporzioni ridotte veduto di schiena, quella 9ª la decorazione esterna, 9ᵇ l'interna nella

[1] I *Maccab.* I 25, IV 49.

grandezza originale. La decorazione della parte interna consiste di una serie di lioni rinchiusa ai quattro lati da figure di cavalli; soltanto in uno dei lati corti tra i cavalli è frapposta la figura di un lione. È curioso che questa decorazione, di cui, essendo il manico attaccato al vaso, pochissima parte restava visibile, è molto più accuratamente lavorata degli ornati del lato esterno. I quali mostrano un trattamento particolarmente goffo e spesso nemmeno chiaro. Riesce difficile a determinare quali animali l'artista abbia voluto esprimere sopra una delle lastre con cui il manico s'attaccava al vaso, tanto informe apparisce il tipo delle loro teste. Nella figura poi di uomo frapposta tra quei due animali non sono accennate le braccia. E l'artista non ha neppure espresso chiaramente l'azione degli uomini aggruppati attorno lioni che si vedono sopra la curva del manico. Nondimeno anche questa decorazione fa riconoscere la stessa mescolanza di elementi assiri ed egiziani ch'è caratteristica per la maggioranza degli oggetti ritrovati nella tomba ch'illustriamo. Assiri sono i gruppi raffiguranti uomini e lioni, come l'albero sagro che in maniera più o meno stroppiata varie volte ricorre sul manico. Dall'altro canto la capigliatura degli uomini nel gruppo centrale mostra il tipo egiziano e visibilmente corrisponde a quello ovvio sopra le analoghe tazze d'argento.

10) Cratere di bronzo battuto; diametro dell'orificio m. 0,80 incirca. La nostra incisione, fig. 10, rappresenta il monumento nello stato in cui ora è esposto nel Museo Kircheriano. Benchè la parte inferiore del recipiente sia distrutta, nondimeno se ne può ricostruire l'originaria forma. Siccome cioè la curva comincia immediatamente sotto l'orificio e da ogni parte si dilata in maniera eguale, così sembra indubitabile che il recipiente abbia avuto la forma di palla al di sopra aperta,

come il cratere d'argento trovato nella stessa tomba ed inciso nei nostri *Monumenti* Vol. X tav. XXXIII. Attorno il recipiente erano attaccate teste di griffoni lavorate in lastre di bronzo con nell'interno un nucleo di legno. I loro occhi sono rilevati con sovrimposto smalto, cioè le orbite con smalto bianco, le pupille con smalto bluastro scuro. Alcune foglie d'oro aderenti al bronzo provano che le teste erano in parte dorate. Due delle teste sono ancora attaccate all'originario posto, mentre tre furono trovate staccate[1]. Oltre ciò l'orificio del cratere è ornato di due busti umani muniti di ali e coda d'uccello, un esemplare dei quali in grandezza naturale è espresso mediante le figure 10[b] e 10[c]. La figura 10[a] rappresenta in grandezza originale una delle teste di griffone. Il cratere anticamente era coperto di un pezzo di tela, della quale diversi avanzi si vedono aderenti tanto al recipiente quanto alle teste di griffoni.

Cosifatto cratere circondato da teste di griffoni corrisponde colla descrizione ch'Erodoto IV 152 dà del cratere che i Samii, negli anni trenta del settimo secolo a. Cr., dedicarono nel tempio di Giunone: *χαλκήιον κρητῆρος Ἀργολικοῦ τρόπον· πέριξ δὲ αὐτὸ γρυπῶν κεφαλαὶ πρόκροσσοί εἰσι*, sopra il quale tipo ho ragionato negli *Annali* 1876 p. 253, 254. Dentro la circonferenza del recipiente del cratere si trovò un piatto di bronzo, il quale è esposto nel Museo Kircheriano ed inciso sulla nostra tavola nella stessa situazione in cui fu scoperto nello scavare la tomba.

11) Oggetto di destinazione enimmatica, inciso nella grandezza originale. È composto di elementi

[1] Due delle teste staccate nel Museo Kircheriano sono state poste dentro il recipiente del cratere accanto al piatto trovato nel cratere e così le rappresenta la nostra tavola dei *Monumenti* n. 10.

di diversi animali. Il corpo rassomiglia alle forme della razza felina, mentre la testa imposta sul davanti sembra di un griffone. Sul busto è scolpita una testa d'ariete. Una terza testa, il cui tipo è poco determinato, sporge dal dorso; e sembra, che questa testa anticamente abbia potuto levarsi, mentre ora resta fissa in conseguenza dello sviluppo dell'ossido. Tutti i concetti del monumentino sono lavorati in argento, salvo la testa menzionata in ultimo luogo, che è di oro pallido. Siccome nella parte inferiore sono visibili due puntelli, così deve supporsi che esso anticamente era impiantato sopra un altro oggetto, cioè serviva da manico o cosa simile. Oltre l'esemplare da noi inciso furono trovati nella tomba anche i frammenti di due altri esemplari analoghi.

12. Boccietta d'argilla coperta di smalto verde chiaro; ne manca il collo; l'altezza nello stato attuale arriva a m. 0,07.

13. Fibbia composta di due figure goffe di uomini lavorate di bronzo. La figura a sin. di chi guarda fu già incisa in grandezza originale ne' nostri *Monumenti* vol. X tav. XXXI[a] 8. Ma allora non se ne conosceva la relazione coll'altra e restava oscura la destinazione di ambedue le figure.

Tav. d'agg. *C*.

1, 1[a] Coppa lavorata di due lastre di bronzo soprapposte ad un nucleo di legno, alta 0,098; diam. 0,22. Il num. 1[a] la rappresenta veduta dal di sotto.

2. Coppa di tecnica somigliante. Soltanto resta indeciso, se la materia che riempie il vuoto tra le lastre di bronzo sia legno o una specie di mastice. Altezza 0,11; diametro 0,138. In ogni lato del vaso sono visibili le tracce di due chiodetti sporgenti di bronzo, che sembrano aver servito a fissare un manico.

3. Cratere con sovrimposto *colum*, ambedue d'argento. Il cratere è alto 0,15; diametro del *colum* 0,05. Probabilmente faceva parte dello stesso insieme anche il *simpulum* d'argento pubblicato in grandezza naturale nei nostri *Monumenti* vol. X tav. XXXII 3.

4. Appoggio di bronzo lungo m. 0,78, alto 0,19. Ce ne sono due esemplari identici, che probabilmente, mentre sovra di essi s'imponevano bastoncini di metallo, servivano a formare una specie di grate.

5. Piatto di bronzo battuto; diametro 0,20.

6. Protome di un animale di razza felina, lunga 0,15, lavorata di bronzo con dentro un nucleo di legno. Le orbite degli occhi sono espresse mediante cerchi di avorio o osso. Ce ne sono due esemplari, che sembrano aver servito alla decorazione di qualche mobile o ad uno scopo somigliante.

7,7ª. Tripode, la cui cortina è lavorata di una doppia lastra di bronzo, mentre gli appoggi consistono di solide strisce dello stesso metallo. Altezza del tripode m. 0,32; diametro della cortina 0,375. La figura 7ª mostra come gli appoggi sono fissati nell'interno della cortina.

8 Tripode alto m. 0,56. Fu già pubblicato nei nostri *Monumenti* vol. X tav. XXXIª n. 2 nello stato, in cui fu scavato. L'ho fatto incidere di bel nuovo in dimensioni più ridotte, perchè nel frattempo era riuscito al sig. Bramante di scoprire e di attaccarvi alcuni frammenti appartenentivi. Sopra i materiali in cui il tripode è lavorato, si confrontino i nostri *Annali* 1876 p. 250.

9. La facciata principale di questa fibula è incisa ne' nostri *Monumenti*, vol. X tav. XXXI n. 6 (cf. *Ann.* 1876 p. 249, 250). Ora diamo l'incisione della parte opposta, che ci rischiara sopra la maniera con cui cosifatta fibula veniva adoperata. Conosciamo per

ora cinque esemplari di questo tipo, cioè uno trovato in una tomba ceretana [1], un secondo che si dice provenire dalla campagna romana ed ora appartiene al Museo britannico [2], un terzo trovato a Palestrina negli scavi intrapresi dal sig. principe Barberini [3], ai quali s'aggiungono i due esemplari trovati negli scavi dei signori Bernardini [4]). Siccome quelle fibule nello stato in cui furono trovate, non mostravano traccia di spilla, così era molto difficile l'imaginarsi come esse potessero impiegarsi a fissare l'abito. Il quale problema ora è sciolto, essendosi rotto all'estremità uno degli esemplari prenestini, quello cioè la cui facciata principale è incisa nei nostri *Monumenti* vol. X tav. XXXI 6. Esaminando l'incisione che ora diamo della facciata di dietro sulla nostra tavola d'aggiunta *C* n. 9, ognuno riconoscerà che i due bastoncini d'argento visibili sui lati bislunghi della fibula finiscono a punta in una delle estremità, e che la lastra munita di tre tubetti ed applicata alla stessa estremità è mobile. La fibula dunque s'adoperava nella maniera seguente: in primo luogo le due spille venivano perforate per l'abito che bisognava fissare; quindi il pezzo coi tubetti si attaccava in maniera che le punte fossero introdotte nei corrispondenti tubetti; alla fine il pezzo mobile si fissava al resto della fibula mediante gli uncinetti praticati in quel pezzo. In questa maniera, essendo le punte delle spille circondate dai tubetti, si evitava il pericolo di graffiature molto facili col tipo più usitato dell'antica fibula, la cui spilla entrava in

[1] *Bull. dell'Inst.* 1866 p. 178, 179; *Archaeologia* 41 I (London 1867) p. 203 nota.

[2] *Archaeologia* 41 I p. 203 nota.

[3] *Archaeologia* 41 I tav. VII p. 201 n. 1.

[4] *Mon. dell'Inst.* vol. X tav. XXXI 6. 7.

un canaletto nella parte superiore aperto e spesso sporgeva sopra di esso con la punta. E che tali disgrazie avvenissero talvolta, lo prova p. e. un passo dell'Iliade [1]. Minerva cioè, burlando Venere ferita da Diomede, vi dice, che quest' ultima avesse voluto ispirare ad una bella Greca amore per un Troiano e che accarezzandola si fosse graffiata ad una fibula di lei.

Del resto nell'epoca omerica era anche conosciuto un tipo di fibula il quale, come i cinque sopra mentovati esemplari, nascondeva le spille con tubetti. Nell'Odissea [2] cioè la fibula con cui Ulisse partendo per Troia fissava la purpurea *chlaina*, è descritta nella maniera seguente:

χλαῖναν πορφυρέην οὔλην ἔχε δῖος Ὀδυσσεύς,
διπλῆν· αὐτάρ οἱ περόνη χρυσοῖο τέτυκτο
αὐλοῖσιν διδύμοισι. πάροιθε δὲ δαίδαλον ἦεν.
ἐν προτέροισι πόδεσσι κύων ἔχε ποικίλον ἐλλόν,
ἀσπαίροντα λάων· τὸ δὲ θαυμάζεσκον ἅπαντες,
ὡς οἱ χρύσεοι ἐόντες ὁ μὲν λάε νεβρὸν ἀπάγχων,
αὐτὰρ ὁ ἐκφυγέειν μεμαὼς ἤσπαιρε πόδεσσιν.

Facilmente si riconosce che gli *αὐλοὶ δίδυμοι* non possono essere altra cosa che i tubetti destinati a nascondere le punte delle spille. E sembra che già uno degli scoliasti avesse avuto un'idea più o meno giusta della fibula d'Ulisse, mentre nota al verso 227: *αὐλοῖσι*] *ῥάβδοις εὐθείαις εἰς ἃς κατακλείονται αἱ περόναι.* La quale interpretazione si scosta dal tipo di fibula di cui discorriamo, soltanto in ciò che essa suppone tubetti

[1] V. 424: *τῶν τινὰ καρρέζουσα Ἀχαιϊάδων εὐπέπλων*
πρὸς χρυσέῃ περόνῃ καταμύξατο χεῖρα ἀραιήν.

[2] XIX 225 ss.

dritti, mentre quelli delle anzidette fibule sono leggiermente curvati. Nè al nostro confronto contraddice il fatto che le cinque sopra mentovate fibule alle estremità sono munite di tre tubetti e quella d'Ulisse all'incontro di due soltanto (αὐλοῖσιν διδύμοισι). Imperocchè dei tre tubetti proprî alle fibule solo quei due applicati ai lati funzionano, ricevendo in sè le punte delle spille, mentre il tubetto di mezzo ha uno scopo puramente ornamentale.

Alla fine mi sia permesso di far ancora un'osservazione sopra il particolare fenomeno che le curve dei tubetti applicati alle due estremità delle fibule hanno una direzione opposta, cioè da un lato vanno insù, dall'altro ingiù. La quale particolarità si spiega molto bene, se teniamo conto del posto sul quale quelle fibule venivano applicate. Imperocchè, siccome esse servivano a fissare abiti in guisa di mantello sopra la spalla, così era molto naturale che i tubetti applicati all'estremità superiore colle loro curve accompagnassero l'andamento della spalla, mentre quegli inferiori che sporgevano fin sul petto innanzi all'inarcamento del torace retrocedessero, prendendo la direzione insù. Giudicata sotto tale punto di vista la diversità di direzione, essa sembra perfettamente organica.

W. Helbig

Osservazioni sopra la seconda serie degli oggetti trovati nella tomba prenestina.

La seconda serie degli oggetti trovati nella tomba Bernardini in Palestrina, sebbene priva di scritte geroglifiche o fenicie, non tradisce men della prima la sua origine manifestamente orientale. In questa seconda serie per altro

primeggia abbondevolmente l'elemento assiro sopra l'egiziano, che abbondava nella prima, conseguenza manifesta dell'alternarsi avvenuto in Fenicia ed in Cipro del dominio delle due predette nazioni.

La imitazione dell' arte egiziana, per cominciare da questa, o almeno qualche reminiscenza di essa, si potrebbe scorgere nelle coppe emisferiche, che vi si trovano in un numero prevalente, alcune isolate (tav. dei *Mon.* II fig. 8, 10) o sorrette a foggia di tripode (tav. d'agg. *C* 7, 8), ma conservando compiutamente la loro forma emisferica. Questa ciotola, che era il n i b degli Egiziani o il loro ḥ e b, venne poco o nulla usata da altre nazioni. Gli altri vasi prenestini sono di forma comune a molti popoli, nè cale qui il favellarne.

Può alcun che di Egiziano trovarsi nelle vesti, armi e carri de' varî guerrieri qua e là disegnati: ma il solo «pagno» del pedone della figura 2 (tav. dei *Mon.* II) somiglia alquanto più d'appresso allo s h e n t i egizio: le altre foggie poterono esser comuni al rimanente dell'oriente, ed ancora accomunarsi agli occidentali della età eroica.

Molto maggiori sono le rimembranze dell'arte assira.

Primieramente la grande moltitudine di mostri e segnatamente di griffoni accumulati in questi oggetti è assolutamente asiatica [1], dacchè i mostri dell'Egitto sono assolutamente rari ed eccezionali. Quindi essi in questi oggetti sono tutti « rampanti », foggia ancor essa ordinaria delle scolture assire, e ricordandoci queste, ci danno un passaggio ai leoni del tesoro di Micene, ai quali già da lunga pezza è assegnata unanimemente una derivazione orientale.

Molti dei nostri mostri stanno ritti in pie' affrontati ad uno o più uomini o mostri. Ancor questo è un motivo notissimo di arte assira e comunissimo colà in monumenti d'ogni fatta [2].

Sul manico d' argento (tav. dei *Mon.* II fig. 9[a]) in

[1] V. Place *Ninive* pl. 46.
[2] Place *Ninive* pl. 8 della fig. 9.

mezzo a quattro simili accoppiamenti di mostri, se ne scorge un quinto formato da due cavalli stanti, che hanno fra loro una informe pianta, o gruppo di male espresse « favette » ornamentali. Opino che ancor questo provenga da una imitazione alquanto più remota dell'arte assira, e che riferiscasi all'« albero sacro», che spesso vedesi unito a mostri ed affrontato da essi e da cavalli ne' monumenti assiri [1].

Finalmente si potrebbe sospettare raffigurata una situla nell'oggetto sostenuto in mano nella fig. 3 della tav. II dei *Monumenti*, e la positura della persona che la porta risponderebbe ad un motivo usàto nelle scolture assire [2].

Si trova quindi nella figura $10^{b.o}$ (tav. II) un concetto che men degli altri si riconosce per orientale; ma che io non dubito abbia tale origine. Mi soffermerò perciò alquanto più su questa figura.

Di questa figura alata e pressochè cruciforme la prima origine mi sembra il disco alato dell'Oriente usato da varie genti di colà a rappresentare le supreme divinità. Nella nostra figura manca il disco, o almeno ne rimane una piccola parte nella fascia rotondeggiante che si vede passare dietro le spalle del nume, sopra la sua parte pennuta. Ma la posizione delle ali e della coda, l'avanzo del cerchio specialmente se mentalmente si compia, e la parte umana che se ne vede, ricordano quanto basta la forma generale di quei dischi, sicchè ne sembri sicura la origine. Conviene però in questa ipotesi rammentare le molteplici variazioni che quel simbolo soffrì ancora in oriente, e la genesi di queste.

Sebbene il Layard abbia tratta l'origine di questo simbolo, considerato da lui nei Monumenti assiri, da una colomba volante, simbolo di Istar, io crederei, che invece la origine ne sia egiziana e molto più semplice. Il simbolo egiziano, che quel popolo chiamava ḥud rappresentava *Horus*, ossia il sole rinnovatosi, che scorreva illuminando e vivificando il mondo intero, il gran Dio A a n e t e r

[1] Layard I pl. 44. 45. 50.
[2] Place *Ninive* pl. 16.

signor del cielo nib pet [hieroglyph]. Questo simbolo era formato del semplice disco solare accompagnato da due ali distese [1]. Le ali rappresentavano il volar del sole per mezzo al cielo, e perciò il simbolo era così ovvio e primitivo da scusare ogni altra più remota origine. Talora il disco assume alcuni attributi o simboli di divinità, come il serpente *uraeus*, le penne *maa*, l'avoltoio o sparviere o altrettali [2], adagiandosi alle speciali mitiche applicazioni, delle quali crediamo dover ricordare qui una soltanto. Si trova cioè talvolta in luogo del disco uno scarabeo colle ali distese, anzi le ali stesse sono figurate e divise in due parti diverse in modo da rappresentare in circa le ali distese parte coriacee, parte membranose di un coleoptero o di un emiptero. In quel caso lo scarabeo prende il nome di api, o, ap, che significa « il volante » participio del verbo [hieroglyph] ap *volare*, ma non cangia significato, anzi lo determina viemeglio. Dacchè lo scarabeo χeper fu certamente agli Egizii simbolo vivente del sole, come già disse Porfirio εἰκόνα ἡλίου ἔμψυχον [3], indi significa il « vivere, ritornare alla vita » lo « essere » come fa il sole che col rinascere ogni mattino al mondo era anco esso simbolo della perpetuamente rinnovata esistenza, anzi col suo rinascere rendeva ad ogni cosa la vita. Era ancora nell'Egitto un dio χepra simboleggiato dallo scarabeo collo stesso significato.

Nell'Egitto questo disco simboleggiava ancora il sole vincitore, che cioè nel suo viaggio ridando la vita, trionfava della morte, delle tenebre e propriamente raffigurava il bene trionfatore del male. Nella bella opera del chiarissimo sig. Naville, che ci servì di termine di confronto per la coppa istoriata del nostro ritrovamento, al fine dei combattimenti e delle vittorie di Horus è rappresentato il disco alato, e a lui sono riferite le vittorie morali ottenute chia-

[1] Champollion P. 15 *B*.
[2] Champoll. P. 24 D, 26 *B*.
[3] Pres. Eus. *Prep. Ev.* l. 3° c. IV § 13 dal libro II. τῆς τῶν ἐμψύχων ἀποχῆς. Veggasi persino Orapollo, l. 1 n. 10.

mandolo Hor hut, le grand Dieu, le seigneur du ciel, le seigneur de Mesen (la città mistica dei pii), le protecteur des deux divisions religieuses de l'Egypte[1].

Fra i popoli orientali dell'Asia, i quali propendevano all'antropomorfismo, e non al zoosimbolismo, il disco alato cominciò a complicarsi di figure umane. Dagli Assiri fu adottato come simbolo del dio nazionale e supremo Assur. Allora la figura del dio apparve entro il disco[2], che fu ristretto ad un semplice cerchio. Il nume apparve o sorreggendo l'arco, o scoccando la freccia, o protendendo la destra, o in altre posizioni più o meno bellicose o pacifiche, secondo le azioni del re, che esso per ordinario accompagnava e a cui sorvolava. Assur avea sul capo il tutulo assiro spesso fornito di corna: e dapprima la vesticciuola griccia, e poi una doppia fila di penne ordinate a modo della vesticciuola e figuranti una coda scendeva nel basso fuori del disco a terminar la figura. Ancor qui tralascio i casi eccezionali, e i dettagli variabili.

I Persiani secondo le dottrine mazdaitiche che seguivano erano alieni anzichè no dalle figure idolatriche: ma ciò non ostante il simbolo del disco volante fu adottato da loro, anzi assunse un nuovo cangiamento vantaggiando sempre l'antropomorfismo coll'ingrandir la figura umana che rappresentava il Dio. Assur cedette fra i Persiani il luogo ad Ahura-Mazda[3]: prese in luogo del tutulo assiro la tiara persiana, specialmente la regia diritta *cidari*; l'ampia veste medica colle larghe maniche; la parte superiore della persona sporse dal disco rendendo cruciforme l'intiero emblema, mentre il disco si assottigliò di più e somigliò ad un nastro o ad un nimbo. I Persiani poi ebbero un secondo simbolico disco, ma privo affatto di ali. Questo per altro era destinato, era usato a simboleggiare Mitra, dio

[1] E. Naville *Le mythe d'Horus* pag. 24 § XIX.
[2] Layard *Nin.* I tav. 21. 25.
[3] Layard *Mithre* II. 18 19. 22. 23. 24. 28. XXV. 6.

solare, ma subalterno nel general sistema del culto zoroastrico. Questo disco spesso accompagna l'altro disco alato, simbolo di Ahura-Mazda; ma non ha che vedere colla nostra questione, essendo il simbolo ordinario fra tutte le nazioni per rappresentare il sole.

Nell'appressarci alle nazioni occidentali il disco materiale del sole associato alle ali, primitivo oggetto del culto, il disco, *quem habemus ubique in clypeo suo*, come dice Tertulliano [1], sparisce, e gli succede la imagine antropomorfica del dio reggitore del maggior pianeta. Nell'arte classica la figura di Apollo, incominciando da quel di Tenea, già non porta menoma traccia di disco o di ali; appena talora conserva un sembiante di raggi e un nimbo esile. La figura del ritrovamento di Palestrina è intermedia fra le figure orientali di dischi alati e le rappresentanze classiche. Nella posa convenzionale e ieratica, nel generale aspetto cruciforme, nell'ordinamento delle penne, nel piccolo avanzo di disco che collega le ali e la coda, tradisce la sua origine, ma è usato esteticamente, come sono spesso anche usate segnatamente in Etruria ne' manichi di vasi e specchi altre figure divine, e prende un aspetto estetico tutta quanta la imagine umana.

Se poi rammentiamo la qualità di vincitore, che era appartenente al sole rappresentato dal primitivo disco alato egiziano, la nostra figura, unica sinora a quanto credo nei ritrovamenti italiani, segnerebbe il passaggio verso quelle numerose deità alate, Vittorie, Saluti, Fortune, Genii ed altre dello stesso gruppo, a cui nell'arte etrusca sta unita Minerva ancor essa spesso alata, come Dea protettrice dei buoni e degli eroi ed auspice delle loro vittorie. Minerva come unigenita di Giove ha qualche cosa di comune con l'Horus egiziano, come con ambedue la egizia Neith. Questo mi sembrò poter sospettare della presente figura. Per altro essendo sinora unico il monumento, conviene sempre aspettare nuovi confronti, onde librare la congettura.

FABIANI.

[1] *Apolog.* XVI.

L'INVENZIONE DELLE TIBIE

(Tav. d'agg. D)

Presso il sig. Nunzio Basta di Canosa ci fu dato vedere sin dall'anno scorso un vaso di qualche importanza per il soggetto che rappresenta; ed avendo fatto sin d'allora il proposito di pubblicarlo ne' volumi del nostro Istituto, non prima però di adesso abbiam potuto recarci a Canosa per ottenere dal possessore la permissione di prenderne il disegno: lo che avendoci egli gentilmente conceduto, nel riprodurlo sopra la tav. d'agg. D ci permettiamo accompagnarlo con le seguenti brevissime considerazioni [1].

Ma innanzi tutto descriveremo il monumento. Vedesi nel centro della composizione Minerva sedente sulla propria egida con lungo chitone che lascia nude entrambe le braccia, himation orlato di porpora graziosamente ravvolto intorno alle gambe, quella specie di calzare ai piedi che prende il nome di crepida (*κρηπίς*); capelli sciolti ed arricciati, in atto di suonare la doppia tibia con ambe le mani, e con visibile deformazione del viso. Dinnanzi alla dea sorge dal suolo un albero che non osiamo determinare, ma che potrebbe credersi di alloro. Quest'albero poi nella mente dell'artista, mentre dovea contribuire all'ornamentazione generale della scena, era anche forse deputato ad indicare il limite della sponda d'un fiume, sulle cui rive siede certamente la dea. Infatti immediatamente dietro

[1] Vaso detto comunemente « a campana », figure rosse su fondo nero, riprodotte nel nostro disegno a grandezza naturale; trovato presso Canosa negli ultimi mesi del 1876 in un fondo del sig. Basta denominato s. Nicola. Alt. m. 0,35.

dell'albero vedesi un giovine nudo in piedi, con fronte probabilmente coronata di erbe palustri, con clamide ravvolta intorno al braccio sinistro e sopra un nodoso bastone, al quale egli si appoggia, mentre tiene elevato con la destra dirimpetto a Minerva uno specchio, in cui non senza maggior deformazione si riproduce, come a rilievo, il volto di lei. Ci basta ripetere per ora che in questa figura è facile scorgere la personificazione di un fiume, alle cui acque si è sostituito lo specchio, come al fiume medesimo la figura del descritto giovane che presenta lo specchio alla dea: tal che, proponendoci di tornare su di essa per trovare il nome che le convenga, seguiamo per ora a descrivere il monumento. Dietro la detta figura, in livello alquanto più alto, è un Satiro nudo, barbato, dalla coda equina, dal naso camuso e dagli orecchî caprini, stante ritto sulla punta dei piedi a meglio veder Minerva, cui rivolge lo sguardo alzando il braccio destro in tal caratteristico atteggiamento di sorpresa, mentre tiene abbassato il sinistro, che non esitiamo a dargli il nome di Marsia.

Dietro alla dea, in livello molto superiore, vedesi un uomo nudo, barbato, sedente benchè il sedile non apparisca, con pallio orlato ravvolto alle gambe ed alla parte posteriore del corpo; il quale appoggia la mano destra sopra il destro ginocchio, sostiene con la sinistra uno scettro o lungo bastone, e volge alquanto indietro la testa, come per ascoltare il suono delle tibie. La figura per altro è guasta alquanto nella sommità del capo [1]; ma sin da ora non dubitiamo di darle il nome di Giove. In livello assai più basso, dietro Minerva, è un vecchio Satiro nudo con lunghi calzari, coda e

[1] Nel nostro disegno è segnata la linea di demarcazione tra l'antico e il supplito moderno.

capelli di bianco, il quale volge il passo e lo sguardo dietro; un cagnolino (κυνίδιον Μελιταῖον)[1], che lo precede quasi levato a corsa e baiante, mentr'egli al movimento assai naturale della persona accoppia quell'atto tante volte ripetuto nei monumenti dell'arte antica, ed espresso dal verbo ἀποσκοπεύειν, mercè la mano sinistra. Or come il gesto in discorso, che noi Italiani diciamo far solicchio o solecchio[2], ed il levarsi a corsa baiando del cagnolino indicano la lontana ed improvvisa apparizione di qualche cosa inaspettata, dalla quale sia promossa la curiosità e l'attenzione degli astanti; così noi nulla sapremmo opporre a colui che nell'esplicare l'artistico concetto credesse aver voluto il pittore in tal modo esprimere la subitanea epifania del fiume, verso il quale corre baiando il cagnolino e drizza lo sguardo il vecchio Satiro, facendosi ombrello agli occhi della mano. Chiude finalmente la scena una Baccante, anch'essa ritta in piedi, con lungo chitone e nebride sovrapposta, annodata sopra l'omero sinistro e tenuta stretta ai fianchi da larga cintura; la quale, ornata di collana ed armille, si appoggia con la sinistra a lungo tirso, facendo ricadere quasi penzoloni il braccio destro e così mostrandosi tutta attenta ad ascoltare il suon delle tibie.

Nella parte postica del vaso è una scena bacchica con Satiri e Baccanti in varî atteggiamenti. Il disegno è corretto, nè manca la naturalezza e la grazia tanto nella espressione dei tratti generali delle figure quanto

[1] È singolare che nel vaso del Museo di Napoli ritraente la sfida di Marsia con Apollo si ripeta d'appresso una Musa il cagnolino meliteo: vd. Heydemann *Vasens. zu Neapel.* 3231 *B*; peraltro nell'una e nell'altra scena non è da ammetter altro che la convenienza artistica di abbellire il quadro o di riempire lo spazio.

[2] V. Dante *Purgatorio* XV, 14.

nei particolari tutti della scena: di guisa che il vaso canosino potrebbe, a nostro credere, bene assegnarsi ai tempi, quando maggiormente era in fiore l'arte ceramografica, circa il secolo terzo avanti l'èra cristiana.

Nel breve esame che faremo di questa pittura, non staremo a raccogliere nè le autorità classiche, nè quelle dell'antichità figurata concernenti il mito in essa rappresentato, perchè le une e le altre già furono ampiamente raccolte da altri, a cui rimandiamo il lettore, dichiarando che le abbiamo tenute presenti, e che faremo uso di quelle soltanto, che valgono ad illustrare la scena che or pubblichiamo [1].

Secondo tradizioni certamente antiche l'invenzione delle tibie si attribuiva a Minerva [2], che da un osso di cervo le aveva formate, o come altri pensano dalla canna tritonica [3]. Ella era ad ogni modo riputata una eccellente suonatrice, a segno che Corinna avea scritto che insegnò l'arte di suonar le tibie persino allo stesso dio della musica, Apollo [4]; ed Epicarmo che ella suonò sulle tibie una danza in onor dei Dioscuri [5]. Quando

[1] V. i dotti Ercolanesi vol. I ser. 9 pag. 45 e s.; e vol. II tav. 19 pag. 121 e ss.; il Michaelis negli *Ann.* 1858 pag. 298-351; Winckelmann *Mon. ined.* vol. I tav. 18 p. 19 e s.; lo Stephani *C. R.* 1862 pag. 85 e s. I pochi monumenti scoperti posteriormente, che sono a nostra conoscenza, saranno citati nel corso del lavoro.

[2] Pind. *Pyth.* XII 34 e s.; Bion *Idyll.* V 7; Apollod. *Bibl.* I 7, 1; Ovid. *Fast.* VI 681; Hyg. *fab.* CLXV; Fulgent. *Myth.* III 9; Plut. *de ira cohib.* II 456 ecc. ecc.

[3] Hyg. l. c.; Ovid. l. c. cfr. *Mygdoniam loton* ap. Sil. Ital. VIII pag. 364, e Strab. XII 578.

[4] Presso Plut. *de musica* II 1136 *B.* Un dipinto pompeiano rappresenta Apollo, un guerriero con asta ed elmo (probabilmente Marte) e Minerva che suona le tibie (*Bull. d. Inst.* 1841 p. 106); lo Stephani ha riferito il dipinto a questa tradizione e notando giustamente le relazioni della tibia con gli ordini e le cose militari dichiarò per Marte il guerriero in discorso *C. R.* 1862 p. 86.

[5] Athen. IV, 184 F.

però gli Ateniesi vollero nel tempo stesso disprezzare i Beoti, che prevalevano nel suonar le tibie, e purgare la loro dea protettrice dall' onta di avere inventato quell'istrumento, non seppero far di meglio che modificare il mito nel senso che la invenzione restava alla dea, però con la soggiunta che la medesima, essendosi accorta della deformazione dal suon delle tibie recata al proprio viso, avevale non pur gittate lungi da sè, ma imprecato e minacciato eziandio contro il temerario che raccolte le avesse [1]. Questa modificazione del mito fatta nell'Attica, nutrice privilegiata di artisti e di poeti, fu naturalmente ben presto espressa dagli scrittori, ed attuata nei monumenti dell'arte, come già notò il dottissimo Michaelis [2], la prima volta non avanti la seconda metà del secolo quinto a. Cr., e Melanippe fra i poeti, Mirone fra gli artisti furono i primi a tramandarla ai posteri. È da credere poi con fondamento che presso gli scrittori teatrali ricevesse il mito quello sviluppamento, che ci permette ora di considerarlo in tre momenti ben determinati, cioè: 1) l'invenzione delle tibie; 2) la sfida di Marsia con Apollo; 3) il supplizio del Satiro; come ancora è da pensare che più tardi in componimenti satirici facilmente s'ispirassero i pittori di vasi, che tante e tante volte presero ad argomento dei loro lavori il mito in discorso, ampliando le loro scene con l'introduzione di personaggi che suggerivano ad essi appunto que' componimenti teatrali [3].

[1] *Imprecata est ut quisquis eas sustulisset, gravi afficeretur supplicio.* Hyg. l. c. In Atene poi al dire di Pausania (I 24) era rappresentata Minerva in atto di battere il Satiro raccoglitore delle tibie da lei gettate; nè ci sembra che quel testo possa ammettere la correzione proposta dal Brunn; cfr. *Annal.* 1858 pag. 376, e *Bull. d. Inst.* 1872 p. 282.

[2] *Ann. d. Inst.* 1858 pag. 306 e seg.

[3] L'influenza de' componimenti teatrali ne' dipinti ceramogra-

La prima parte del mito, cioè l'invenzione delle tibie e il ritrovamento fattone da Marsia, venne poco trattata in confronto della seconda e della terza, che ci presentano la sfida e la punizione del Satiro temerario; e questa circostanza coincide forse col fatto che queste due parti appunto furono più ampiamente sviluppate ne' componimenti de' poeti drammatici, presso i quali forse la prima fu limitata a tener luogo di prologo. Anzi potrebbesi credere con qualche ragione altresì che la natura tutta locale della prima parte del mito la rendesse ancora meno generale nell'arte, la quale d'altronde nel trattare la sfida e la punizione di Marsia, non più di un pettegolezzo fra l'Attica e la Beozia, ma della gara fra la melodia greca e la frigia venivasi ad occupare, mostrando nel confronto la superiorità della musica nazionale.

Or quand'anche le sopradette cose non valessero a persuaderci che il pittore del vaso canosino dovè ispirarsi appunto in componimenti teatrali, nondimeno basterebbe a convincerci di ciò l'atteggiamento solo di Minerva. Sarà facile infatti anche per i meno studiosi dell'arte greca il comprendere come nessun'opera, sia scultoria sia pittorica, di artista greco d'ordine superiore e di tempo fiorito avrebbe rappresentata la dea nel momento di suonare con deformazione del viso [1].

fici specialmente della Puglia fu spesse volte notata dai dotti; cfr. *Ann.* cit. p. 309 ed ivi le citazioni contenute nella nota 2. V. inoltre le osservazioni dell'Heydemann a proposito d'un vaso della nostra collezione: *über eine nacheuripideische Antigone*, *Berlin* 1868.

[1] La sagace osservazione del ch. Hirschfeld, confermata dall'illustre Kekulé (v. *Bull. d. Inst.* 1872 p. 282) serve poi pur troppo a dimostrare come al vaso canosino in nessun modo si possa attribuire una qualunque, benchè lontana imitazione della celebre scultura di Mirone. E quand'anche le parole di Plinio (*N. H.* XXXIV 8) non vadano intese nel modo che i prelodati dotti giustamente, come a noi

Ed anche facile sarà l'ammettere che il vasario pittore, avendo trovata nel dramma la menzione del fiume, lo introducesse nella sua pittura personificandolo, ed avvalendosi dello specchio come d'un ritrovato ad esprimerne le acque. Da questa considerazione poi chiaro apparisce che noi non sapremmo lodare l'invenzione come abbiam lodata la tecnica del pittore del vaso canosino.

Intanto, dopo aver brevemente discorso intorno alla origine del mito rappresentato sopra il vaso canosino, ed alle fonti da cui potè attingere il pittore di esso, non porremo fine alle nostre parole senza aver prima giustificata con l'appoggio dell'autorità classica e figurata la spiegazione da noi proposta per ogni figura del nostro monumento. Ma di Minerva non occorre far parola, essendo ella pur troppo caratterizzata dall'egida sopra cui siede. L'albero, oltre che indica, come abbiamo notato innanzi, la sponda del fiume, serve eziandio a caratterizzare per selvoso il luogo della scena: infatti Teleste di Selinunte accenna al detto luogo con le parole: δρυμοῖς ὀρείοις κτλ.[1]; ed Igino: *in Idam silvam ad fontem venit*[2], mentre gli alberi non mancano neppure in alcune rappresentazioni del mito[3].

Niente poi diremo per comprovare in Marsia lo

pare, le intendono, resterebbe sempre vero che le medesime non sarebbero mai applicabili al nostro dipinto, che mal si crederebbe interprete del concetto Mironiano senza derogare al merito di quel grande artista. Tranne la pittura pompeiana da noi citata in una nota precedente e questo vaso canosino non conosciamo altro esempio di Minerva dipinta in atto di suonare.

[1] Athen. XIV pag. 616 *F.*

[2] Hyg. *fab.* CLXV.

[3] Un alloro nel sarcofago di palazzo Doria-Pamfili: Cardinali *Mem. rom. d'antich.* tav. 4; *Ann. d. Inst.* 1858 pag. 326; un pino nel sarcofago del palazzo Barberini: *Ann.* cit. l. c.

aspetto di Satiro, essendo cosa notissima omai non meno per l'autorità degli scrittori antichi, che per quella de' monumenti[1]; ma spiegheremo piuttosto il perchè ravvisiamo in lui Marsia, e non già un Satiro qualunque. Innanzi tutto ciascuno ci concederà facilmente queste due cose. La prima, che essendo due soli i Satiri del dipinto, al vecchio e canuto mal potrebbe darsi il nome di Marsia che non ci si mostra mai tale dai monumenti, ma invece calvo e sempre in età virile; l'attenzione poi di quel Satiro è, come già notammo, rivolta altrove, e mal converrebbe all' invaghito ammirator delle tibie. La seconda, che dall'argomento della nostra pittura vien quasi assolutamente richiesta la presenza di Marsia il quale completa la prima parte del mito, come colui che dovrà raccogliere l'istrumento infausto, quando sarà gettato via da Minerva, secondo che ci autorizzano a credere gli altri monumenti che raramente ne hanno omessa la figura[2]. Tuttavia ciò che ci ha determinato maggiormente a chiamar Marsia il Satiro del dipinto canosino, è l'atteggiamento dello stesso. Egli è ritto sulle punte de' piedi ed eleva il braccio destro, abbassando il sinistro, come persona altutto attenta e presa di ammirazione. È l'unica reminiscenza, o l'inconscia imitazione forse, della celebre scultura mironiana, imitazione ripetuta in parecchi monumenti posteriori dell' arte, e divenuta quasi un convenzional modo di esprimere il Satiro *admirantem tibias et Minervam*[3].

[1] Ci basta rimandare il lettore agli *Ann.* cit. p. 302 e 308, nota. 2. Qualche volta Marsia prende anche le forme di Papposileno: v. Inghirami *V. F.* IV 328.

[2] Per quanto noi ricordiamo, nel solo dipinto delle terme di Tito (Winckelmann *M. I.* tav. 18, vol. I p. 19) sarebbe omessa la figura di Marsia.

[3] Secondo il nostro vedere sono sempre da ritenere come appartenenti ad artisti di ordine superiore certe espressioni o gesti di

Ma non vogliamo tacere a proposito di questa figura, che da principio eravamo inchinati a crederla in colloquio con la dea, prendendo a sostegno di questa opinione ciò che Plutarco visibilmente ha tratto da un componimento teatrale, quando le fa dire dal Satiro:

οὔτι πρέπει τὸ σχῆμα· τοὺς αὐλούς μέθες
κἀθ ὅπλα λάζευ, καὶ γνάθους εὐσχημόνει [1]

lo che poi consuona interamente alle idee già precedentemente da noi accennate intorno alla origine di questa pittura. Tuttavia ci ha fatto abbandonare una tale interpretazione il considerare che Marsia resta non poco lontano dalla dea, anzi quasi nascosto dall' albero che sorge innanzi a lei, e che inoltre tutto l'atteggia-

qualunque natura, allorchè trovansi con frequenza, e quasi convenzionalmente imitati e ripetuti in opere d'arte inferiori e più comuni. Intanto Marsia eleva il braccio sinistro, tenendo il destro abbassato, nel bassorilievo ateniese riportato dallo Stuart (*Antich. di Atene* trad. ital. vol. II tav. XVII fig. 14); eleva invece il destro ed abbassa il sinistro braccio nella moneta di Atene pubblicata da molti (v. *Mon. d. Inst.* VI 23 *e*): solleva ambedue le braccia in una pittura vasaria rammentata e descritta nel *Bull. d. Inst.* 1873 p. 169. Nel vaso pubblicato dal ch. Hirschfeld per la festa del Winckelmann celebrata dalla società archeologica di Berlino Marsia in visibile atto di spavento alza il braccio destro ed abbassa il sinistro, mentre le tibie sono quasi per terra, e la dea gli sta d'innanzi armata, senz'altri personaggi, in modo assai conforme al marmo di Atene che l' autore riproduce insieme alla moneta già da noi citata, e chiarissima appare l'identità di concetto tra queste rappresentazioni e la scena del vaso da lui illustrato (Hirschfeld, *Athena und Marsyas* Berl. 1872, tav. I). Finalmente in una pittura vasaria inedita della Collezione Jatta, che rappresenta Apollo Minerva e Marsia, costui dirimpetto alla dea stende un braccio come per respingerla, e porta l'altro sul capo in segno di spavento (v. Jatta. *Catal.* n. 1708).

[2] Plut. *de ira cohib.* II, 456, B. Non riportiamo interamente questo luogo di Plutarco, perchè l'ha già riferito il Michaelis, *Ann. d. Inst.* 1858 p. 308, nota 3.

mento della persona in lui, mentre può esprimere un senso di ammirazione mista al desiderio ed alla curiosità di chi voglia vedere attentamente per imparare ed imitar ciò che vede, al tempo istesso, non essendo egli tanto discosto che non possa ascoltare l' imprecazione che è per fare la dea contro il raccoglitore delle tibie, non esclude il pensiero che il pittore quella imprecazione appunto abbia preteso di far presentire all'osservatore, atteggiandolo a quel modo tra l'ammiratore e lo spaventato.

In quanto al fiume personificato, senza trattenerci a provare quanto queste personificazioni siano ovvie nell'arte antica [1], ci studieremo piuttosto di trovargli un nome conveniente. Secondo alcune tradizioni Minerva specchiossi nella palude Tritonia [2], secondo altre in una fonte dell'Ida [3]: ma sarebbe strano il voler trovare sotto forme virili la personificazione di una palude, o di una fonte. Noi dunque non tarderemo a ravvisare nel personaggio ideale del nostro dipinto il fiume Meandro, secondo la tradizione ricordata da Properzio, il quale così apostrofa la tibia:

quae non jure vado Maeandri jacta natasti,
turpia cum faceret Palladis ora tumor [4].

Il bastone che il pittore ha messo in mano al Meandro, dandogli quasi l'aspetto d'un pastore, potrebbe alludere ai pascoli ed agli armenti tanto celebrati nell'intorno

[1] Oltre i monumenti può vedersi in Eliano una lunga lista di fiumi variamente personificati, frai quali però manca il Meandro. Ael. *V. H.* II 33.

[2] Fulgent. *Myth.* III 9.

[3] Hyg. *fab.* CLXV; cfr. ciò che osserva il Michaelis *Ann.* cit. pag. 310 s.

[4] Propert. II 30, 17.

di quel fiume [1]. Non deve poi tenersi per obbiezione seria l'osservazione del sommo Winckelmann « che il Meandro comparisce nelle medaglie costantemente da uomo barbato », e perchè egli stesso soggiunge che il detto fiume si vede « in figura di giovine disbarbato nell'unico monumento a me cognito, riportato in quest'opera al n. 42 » [2]; lo che pruova che in altri monumenti sia possibile osservare il contrario; e perchè anche i fiumi, che costantemente sogliono essere rappresentati in figura di uomini barbati, appariscono talora in aspetto di giovani imberbi [3].

Il vecchio Satiro che « fa solecchio » dietro al cagnolino fuggente, non può considerarsi disgiunto dalla Baccante con nebride e tirso, la quale gli sta dietro. L'uno e l'altra infatti hanno la medesima significazione, dinotandoci entrambi come il culto di Bacco e Cibele era per impossessarsi della tibia, e come i seguaci di quei numi formar dovevano di quell'istrumento la loro delizia [4]. Pausania anzi riferisce l'opinione de' Frigi abitatori di Celene, i quali tenevano Marsia per inventore di quei modi musicali che si solevano adoperare nel culto della gran Madre [5]. Ma ci sembra inutile trat-

[1] Strab. XIII pag. 578.

[2] Winckelmann *Mon. ined.* vol. I pag 20.

[3] Così l'Eridano (cfr. Winckelm. *Mon. ined.* tav. 45); il Nilo (Guignaut *Rel. des ant.* pl. CXXXIV, 519); l'Oronte (Visconti *M. P. C.* III, 46); nè sarebbe forse difficile raccogliere altri esempi, se ne fosse mestieri, e se gli arrecati non bastassero essi soli a provare la nostra asserzione.

[4] Pratina Fliasio presso Athen. XIV p. 617; Eur. *Bacch.* 126; Virg. *Aen.* IX 618, *Buc.* VI 28; Lucret. *de R. N.* II p. 160; Nonn. *Dionys.* I 40; Ovid. *Fast.* VI p. 681. Un vaso della collezione Jatta rappresenta Sileno che insegna a Bacco adolescente il suonar le tibie. Jatta *Catal.* 418.

[5] Ἐθέλουσι δὲ καὶ εὕρημα εἶναι τοῦ Μαρσύου τὸ Μητρῷον αὔλημα, Paus. X 30.

tenerci sopra cosa à tutti notissima ed ovvia ne' monumenti stessi, i quali frequentemente ci mostrano i cultori e seguaci di Bacco e di Cibele intenti al suono delle tibie[1], ed anche presenti talora alla celebre sfida fra Marsia ed Apollo[2].

Ora non ci resta che renderci ragione della figura a cui abbiam dato il nome di Giove. È nelle tradizioni da noi conosciute che Minerva, com'ebbe inventata la tibia, si fece premura di renderne consapevole il padre suo, e di dilettarlo col suono del nuovo istrumento. Infatti i mitologi sopra citati riferiscono che la dea suonò per la prima volta nel convivio degli dei, cioè in presenza di Giove e degli altri numi, frà i quali Venere e Giunone furono provocate a riso dallo enfiarsi della bocca di lei; ond'ella poi, venuta ad una fonte, ed accortasi di quella deformazione, ebbe a dire:

ἔρρετ' αἴσχεα σωματόλυμα
οὔ με τᾶδ' ἐγὼ κακότατι δίδωμι[3].

Tuttavia il nostro dipinto potrebbe indurci con fondamento a dubitare, se il pittore di esso abbia seguita qualch'altra tradizione, secondo la quale per opera specialmente di Giove ebbe Minerva ad accorgersi che il suono dell'istrumento da lei inventato ne deformava la bellezza del viso, e la rendeva ridicola; ovvero se pretese il detto pittore, con la introduzione di quel nume nella scena, esprimer soltanto qualche concetto

[1] Infiniti esempî si potrebbero addurre; v. la spiegazione che dà il Michaelis d'uno scarabeo pubblicato dal Micali: *Ann.* cit. p. 310 nota 1. Cfr. Jatta *Cat.* 418, 997, 1377 ecc.

[2] Philostr. *Icon.* 2; Jatta *Catal.* 1093; Inghirami *V. F.* IV, 329, 331, 332.

[3] Melanippide presso Athen. XIV pag. 616 *E*;

particolare, che al mito avesse rapporto. Ma innanzi tutto, non ci pare che possa credersi un altro personaggio. Il luogo in cui siede, superiormente alle altre figure, già lo addita per una divinità; e fra le divinità nessuno più convenientemente di lui potrebbe assistere ad una scena che riguarda la figlia sua prediletta, colei che non ha madre, perchè uscì bella e fatta dal capo istesso di Giove, colei che sola tra i numi conosce le chiavi del luogo ove son riposti i fulmini di lui:

κἀγὼ πέποιθα Ζηνί· καὶ τί δεῖ λέγειν;
καὶ κλῇδας οἶδα δωμάτων μόνη θεῶν,
ἐν ᾧ κεραυνός ἐστιν ἐσφραγισμένος [1].

Qualcuno forse avrebbe desiderato veder meglio caratterizzata la nostra figura, a cui manca sino l'ovvio simbolo dell'aquila sullo scettro, il quale invece assume la forma d'un ordinario bastone; tuttavia non dev'essere ignoto agli studiosi dell'arte ceramografica, come questa divinità soglia spesso mostrarsi nelle pitture vasarie sprovveduta di simboli e tale da potersi talora agevolmente confondere con un re od altro grave personaggio qualunque [2]. D'altronde per ragioni facili a comprendere, quando si escludesse la denominazione in discorso

[1] Aeschyl. *Eumen.* 326 ss.

[2] Tra i moltissimi che potremmo citare saremo contenti di questi pochi esempî tratti dalle pubblicazioni stesse del nostro Istituto: *Annali* 1850 tav. d'agg. *G* ed *EF*, ove Giove ha in mano una lancia; 1852 tav. d'agg. *O*; 1865 tav. d'agg. *IK*; 1869 tav. d'agg. *GH*; 1876 tav. d'agg. *ABC*; e *Mon. d. Inst.* IV 56, 57; V, 49: VI 56, 58, 1; VIII 24; IX 50, 51. Aggiungasi Jatta *Catal.* 1498, e Minervini *Vasi Jatta* p. 3 per avere un saggio degli equivoci in cui talvolta cadono anche espertissimi interpreti dell'antichità nel ravvisare le figure di Giove.

per la figura del nostro vaso, tornerebbe veramente malagevole il sostituire altro nome. Noi dunque per ora riterremo quello di Giove, proposto sin da principio; ma del resto diciamo volentierosi con Orazio: *si quid novisti rectius istis* con quello che segue. Or in tale supposizione, dopo aver già accennate le relazioni tra Giove e Minerva, le quali sono sufficienti a spiegare la presenza del primo in una scena riguardante la seconda, ci permettiamo proporre due sole congetture a proposito de' dubbî precedentemente elevati. Quando dunque piaccia credere che il pittore canosino seguì forse una tradizione che attribuiva a Giove il decidere Minerva all'abbandono delle tibie, sarà facile allora il pensare che il nume volga le spalle alla suonatrice per esprimere il disgusto di vederne guasta la divina bellezza; e che intervenga nella scena come per ordinare al fiume di riprodurre il viso deformato di lei: e tanto più sarà plausibile un tal pensiero, in quanto che Giove stesso era creduto il padre di tutti i fiumi [1]. Che se poi vogliasi piuttosto indagare qualche riposto concetto, che il pittore pretese forse di esprimere con la introduzione del nume nella scena, non sarà strano lo imaginare ch'egli abbia ciò fatto per alludere alla minaccia ed imprecazione di Minerva contro il futuro raccoglitore delle tibie; laonde Giove interverrebbe come Ζεὺς ὅρκιος [2], quasi per ratificare quella minaccia e quella imprecazione. Del resto senza lasciarci andare a considerazioni che peccano forse di soverchia sottigliezza, e che contrastano col metodo positivo d'interpretazione da noi sempre seguito nello spiegare l'antichità figurata, conchiudiamo con ripetere che le rela-

[1] *Schol. Theocr.* VIII 33.
[2] Soph. *Phil.* 1324; cfr. *Oed. in Col.* 1727.

zioni già notate fra padre e figlia bastano sole a giustificare la presenza di Giove in qualunque scena che riguarda Minerva.

G. Jatta

DUE SPECCHI DI BOLSENA E DI TELAMONE

(Mon. dell'Inst. vol. XI tav. III).

Il primo dei due specchi pubblicati sulla tav. III dei *Monumenti* è stato alcuni anni indietro scoperto a Bolsena e venne con nobile patriotismo regalato dal sig. Alessandro Castellani al comune di Roma [1]. L'insigne monumento del simbolo della città eterna si vede ora esposto al museo d'industria nel già Collegio romano. La rappresentanza ne è ricca e benissimo ideata. Il gruppo centrale è circondato da figure che rivolgono su lui l'attenzione, restando però estranee all'azione in modo che pur l'interesse dello spettatore resta fissato sul gruppo stesso. I contorni della composizione sono piuttosto rettangolari, ma l'artista prese ogni cura per metterli in armonia colle linee tonde dello specchio, massimamente per mezzo dell'elegantissima ghirlanda che racchiude l'intero quadro. La scena mitica è in genere chiaramente esposta, siccome però vi sono aggiunte figure accessorie piuttosto insolite, così sarà d'uopo di entrare nelle particolarità del graffito.

Nel mezzo d'una località caratterizzata per grotta i gemelli stanno poppando le mammelle della lupa, la

[1] Era l'argomento d'un discorso pronunciato il 13 Dec. 1878, e mi preme di ripetere in questo luogo i ringraziamenti dovuti al ch. sig. Alessandro Castellani per la gentilezza con cui ha favorito il disegno del graffito al nostro Istituto. Vd. *Academy* 1879 n. 348 p. 16; *Arch. Ztg.* 1878 p. 166.

quale volgendo la testa accarezza quello che le si trova più vicino. Ai lati del gruppo si veggono due uomini: l'uno, dalle cui spalle pende la pelle d'una capra, regge nelle mani un pedum, l'altro, d'aspetto più signorile, tiene una lancia. Tutti e due si sono avvicinati lasciando in riposo le armi loro per non disturbare la scena portentosa. La comune tradizione letteraria dice che il solo Faustulus, pastore del re, abbia trovato i gemelli, ma essendo irrilevante il numero delle persone sopravvenute al fatto, gli artisti non astenevansi dal dare un compagno a Faustulus ogni volta che se ne presentasse l'opportunità [1]. È rara però la caratteristica che l'artista ha saputo dare alla figura accessoria del pastore. Nè attinse alcune particolarità dalle forme solite a darsi ai Satiri, ma nello stesso tempo seppe rilevare tanto bene la differenza fra servo e padrone, che le due figure possono chiamarsi tipi delle rispettive loro classi sociali.

Più che la presenza del servo sorprende quella del grand'animale che sta coricato sotto il gruppo e pare essere piuttosto un leone che un lupo [2]. Nei monumenti letterarî ed artistici non si tratta che della sola lupa; mi pare però che, come un sentimento artistico dava un compagno a Faustulus, così uno analogo non volle lasciare sola neppure la lupa. La scena mitica avrebbe perduto di carattere e di effetto, rad-

[1] Cf. i rilievi Wieseler *Ara Casali* tab. 4 e *Philologus* 1868 p. 234; Visconti *Mus. Pio-Clement.* V, 24; R. Rochette *Mon. inéd.* VIII, 1; Gerhard *Ant. Bildw.* CXVIII, 3. Dice pure Dionisio I, 79 p. 202 che più pastori hanno trovato i gemelli.

[2] È un fatto rimarchevole che anche negli specchi più analoghi per la forma dell'arnese e per il modo della composizione il posto più basso viene occupato da una o più bestie: vd. Gerhard tav. 173 304 329 358.

dolcendosi troppo, se i gemelli si fossero mostrati esenti da ogni pericolo; perciò è molto conveniente l'aggiunta di una bestia terribile. Fa meraviglia soltanto il vedere un leone al posto di un lupo: la confusione entrata in questo dettaglio si potrebbe dire il tributo che l'artista pagò all'etruscismo; ma ripugna il criticarlo, tanto più perchè in riguardo agli altri animali del graffito egli al contrario si mostra tanto esatto in modo, che serve a correggere gli stessi libri esistenti sulle antichità romane. Parlo dei due uccelli che stanno sui rami del fico ruminale. Secondo la tradizione il *picus* e la *parra* assistevano al miracolo e la *parra* era, come dice Igino presso Nonio p. 518, uccello di Vesta, il *picus* uccello di Marte. Ora il *picus* è il nostro picchio nero, ed è quello che si trova alla parte sinistra del graffito. Ma quale uccello è la *parra?* Il passo scritto da Plinio (XVIII, 292; vd. X, 87) in proposito è poco chiaro, e mancando confronti monumentali si rimase finora in dubbio, se la *parra* sia la pavoncella, in latino *vanellus cristatus*, in tedesco *Kiebitz*, o il barbagianni, *strix flammea*, *Schleiereule*, e benchè i Veneziani ancora oggi mettano al barbagianni il nome di parruzza, in genere si dava la preferenza all' altra spiegazione. Ma a torto, come ora veniamo informati dal graffito esposto. Imperocchè dirimpetto al picchio vi vediamo una civetta: la *parra* dunque non è la pavoncella ma il barbagianni; il barbagianni è uccello di Vesta, come il picchio nero è uccello di Marte. Siccome poi l'uno è uccello notturno e l'altro diurno, così chi guarda il graffito, intenderà bene il concetto, che gli iddii propizî a Roma mandarono i due volatili per custodire i gemelli di giorno e di notte. L'idea della durata eterna, tanto potente nei pensieri dei Romani, s'esprime anche questa volta nel mettere semplicemente

il simbolo di una fase della luce cotidiana accanto a quello dell'altra[1].

Restano da spiegarsi due figure umane. Vicino alla *parra* stassi una donna velata col ventaglio nella mano, la quale al primo sguardo sembra difficile ad intendersi chi sia. Riflettendo però che una donna presente a questa scena non può essere altra che o Rhea Silvia, madre dei gemelli, o Acca Larentia, che ne divenne la custode e nutrice, saremo disposti a dire che la nostra figura abbia più l'apparenza di essere la figlia del re che la moglie del pastore. Il suo velo forse indica che ella non è più fra i vivi ma defunta, in analogia coll'uso notissimo ovvio in qualche scena di altri miti raffigurata sopra sarcofaghi romani. Infatti mentre i gemelli furono salvati, Rhea Silvia morì. Direi pure, che l'impassibilità del contegno, che si osserva nella sua figura, dia un appoggio alla spiegazione proposta. Sarebbe intollerabile in una madre viva, ma conviene alla sua ombra, perchè l'ombra, essendo priva della facoltà di aiutare direttamente, può soltanto con la sua presenza indicare l'interesse che porta nell'azione.

Infine sullo scoglio che forma tetto alla grotta, sta comodamente sdraiato un giovane. Il contrasto che corre fra la sua figura ideale e quelle dei due pastori, rende chiaro che dobbiamo ritenerlo per una divinità. Non tiene nessun attributo, ma la posizione in cui si trova, basta a farcelo conoscere. È il rappresentante del monte sul quale sta coricato, vuol dire il genio del monte Palatino, guardando il miracolo che accade alle sue falde. Una figura cui compete con egual

[1] Anche nelle tavole di Gubbio la *parfa* si trova fra gli uccelli augurali, ma il carattere dell'augurio non vi riesce chiaro.

diritto il nome del monte così famoso nella storia del mondo, non si ritrova se non sull'ara Casali.

Nell'epoca imperiale la lupa coi gemelli è divenuta simbolo molto frequente della felicità, della virtù, dell'eternità di Roma, ma sono scarsissimi i monumenti del gruppo originati nei tempi della repubblica. Se prescindiamo dal celebre bronzo capitolino, il quale limitandosi alla sola figura della lupa può essere tralasciato in questo discorso, non ci restano che alcune rappresentanze monetarie [1]. Sono monete già pubblicate, ma perchè nelle memorie scritte sul gruppo della lupa [2] finora non si è studiata che una piccola parte di queste monete, così servirà farne ora il riscontro raffigurandole nello stesso tempo accanto al graffito dello specchio.

La più antica rappresentanza si trova sul rovescio di uno dei quattro così detti nummi campano-romani coll'iscrizione ROMANO, che vengono generalmente attribuiti alla città di Capua: vd. n. 2 della tav. L'epoca loro pare che si limiti da un lato per l'anno di Roma 416, quando i Campani ottennero la cittadinanza romana, e dall'altro lato per l'anno 485, quando si principiò a coniare il denaro romano. Calcolandosi poi i pesi dei singoli esemplari notati nella traduzione fran-

[1] Le rappresentanze della lupa fatte da grandi artisti per ornare bicchieri, onde parla Giovenale XI 100-107, forse non ebbero più realtà che le scene analoghe sullo scudo di Enea descritto da Vergilio *Aen.* VIII 630. Non ho veduto ancora il disegno del rilievo scoperto a Bologna e descritto nel *Bullettino* 1878 p. 220, ma mi pare assai improbabile che si possa combinare col mito in discorso.

[2] L'ultimo che a saper mio abbia scritto sulla lupa, il Bachofen, ha trattato specialmente i monumenti sepolcrali dell'impero: vd. *Annali* 1867 p. 183 sgg. 1868 p. 421 sgg. 1869 p. 288 sgg. Il Koehne *die Typen römischer Münzen* non parla che del denaro di Fostlus. Sull'asse del monetario *P. R.* colla lupa vd. Borghesi *Oeuvr. numism.* II p. 422.

cese della *Storia monetaria* del Mommsen I p. 365 sg., fra quei quattro nummi quello colla lupa occupa il secondo posto, in modo che può credersi coniato nella prima metà del secolo quinto, e perciò anteriore perfino al celebre gruppo della lupa posto dagli Ogulnii presso il fico ruminale nel 457: vd. Livio X, 23. Come gli altri riversi dei nummi, così pure la lupa si vede ripetuta sopra una moneta di rame appartenente ad una città della regione osca: vd. n. 3. È un sestante col nome di ROMA, di un peso che supera quello del piede sestantario introdotto a Roma nella prima guerra punica e che può ritenersi indizio dell'epoca relativamente antica tanto del sestante quanto del nummo [1].

Nelle monete urbane la lupa non si vede che più tardi, nè vi si può chiamare simbolo pubblico della città. In principio non vi tiene neppure il posto del tipo primario, ma vi è messa come insegna della famiglia del monetario. E conviene osservare, che, mentre le altre insegne delle famiglie raffigurate sulle monete repubblicane consistono in un singolo animale o in un semplice oggetto, la lupa lattante è l'unica che si componga di più figure; si direbbe perciò, che fosse stata una delle meno antiche. Con questa supposizione si combina bene il fatto, che tutte le monete che fanno vedere l'indicata insegna, sono piuttosto recenti. Il d'Ailly *Hist. de la monn. rom.* II, 2 p. 469 sgg. ne distingue quattro diverse emissioni; basta però mentovarne le due più antiche. Della prima emissione fanno

[1] Il Cavedoni *Bull. arch. nap.* II p. 116 suppone che il sestante sia stato battuto nell'Apulia. Si osservi pure che il tipo del nummo colla Vittoria, il quale è più degli altri analogo a quello colla lupa, si ritrova sopra un bronzo di Ausculum Apulum: vd. Friedlaender *Osk. Münzen* VII, 4. 5.

parte soltanto monete di rame, che il d'Ailly reputa essere fatte sul piede sestantario: vd. n. 4. Siccome però il medio proporzionale dell'asse calcolato secondo i pesi di 17 esemplari non arriva che a 27,01 gr. ossia precisamente alla parte dodicesima della libbra romana, all'uncia, così possiamo credere che l'emissione ne sia stata poco anteriore alla guerra annibalica, durante la quale si fissò il piede unciale. Il denaro poi, che fa parte della seconda emissione, offre come tipo principale la figura di Roma assisa su trofei, vd. n. 5, e viene attribuito dal Mommsen *Annali* 1863 p. 43 ai primi anni dopo il 640 [1]. Resta il notissimo denaro battuto da Sex. Pom. Fostlus circa l'anno 620, sul quale la lupa lattante costituisce infine il tipo principale: vd. n. 6. Il monetario scegliendo il tipo per celebrare l'origine antichissima della sua famiglia non potette contentarsi del solo gruppo della lupa, ma vi aggiunse il fico ruminale e segnatamente la figura del pastore Faustulus, che riputava essere eponimo della sua famiglia. In questo modo il tipo del rovescio del denaro di Fostlo era l'unico monumento dei tempi repubblicani che ci avesse offerto una scena un po' più sviluppata del mito. Peraltro tanto nei denari quanto nelle altre monete il gruppo in discorso si vede raffigurato in modo quasi identico: la lupa disegnata dal lato destro sta ritta in piedi colle gambe alquanto allargate. Avendo poi i monetarî più recenti sempre preso in molta considerazione i tipi ed i conî adoperati dai loro antecessori, possiamo senz'altro presumere che la moneta più antica, cioè quel bellissimo nummo campano, sia stato il prototipo di tutte le altre. Ma diversa ed indipendente ne è il graffito dello spec-

[1] Vd. la strenna scritta dall'autore sull'Effigie di Roma p. 15 sgg.

chio Castellani: la lupa vi è posta nel senso contrario e può dirsi piuttosto sdraiata che ritta in piedi. Lo specchio, avendo perciò il pregio d' una tradizione artistica affatto nuova del mito, quanto all'età probabilmente prende il posto fra le monete battute fuori di Roma e quelle urbane.

Il sig. Helbig ha esternato l'idea che il sito del ritrovamento dello specchio possa darci il mezzo di accertarne l'epoca. L'odierna città di Bolsena, nella cui vicinanza lo specchio è stato scoperto, ora si crede essere situata nel sito occupato prima dalla città di Volsinii-nuova, dove i Romani, dopo avere nel 490 distrutto quella di Volsinii-vecchia, fecero trasportare gli abitanti, ed è un fatto importante, che in quelle parti finora non siano stati verificati ritrovamenti d'oggetti d' epoche più rimote di quella che si chiama generalmente etrusco-romana [1]. Ora è vero, che non abbiamo il diritto di chiamare la città nuova nè colonia romana, nè colonia latina, perchè Zonaras, l'unico autore che parla di quel trasporto degli abitanti, non fa menzione che dei soli Volsiniesi stabilitivi; ma è facile il supporre che la città nuova non rimanesse prettamente etrusca. A tale conghiettura pare che si presti anche la forma dello specchio in discorso. Imperciocchè mentre gli specchî trovati nell' Etruria sono in genere di circonferenza piuttosto tonda, quello di Bolsena ha la forma di una pera, la quale, essendo frequentissima fra gli specchî di Palestrina, ha presso gli antiquarî ottenuto il nome di laziale. Non si possono oggi esa-

[1] Cf. Koerte *Annali* 1877 p. 176 e Gamurrini *Bull.* 1879 p. 15. L'opinione esposta però non viene adottata dal Dennis *Cities* II p. 24 sgg. della II ediz. — Faccio osservare che lo specchio colle figure di Aulus e Caelius Vibenna proviene pure da Bolsena: vd. *Bull.* 1868 p. 216.

minare bene le ragioni onde dipende siffatta diversità della forma, ma giova tenersi presente tutto ciò che accusi un rapporto più stretto fra lo specchio e Roma. Perchè il graffito riesce nuovissimo non solo nella sua classe, ma pure fra tutte le antichità etrusche. Non basta dire che finora nessun altro specchio abbia fatto vedere rappresentanza ricavata chiaramente dalla mitologia o dalla storia romana[1], ma a quanto mi sappia l'Etruria dei tempi repubblicani non ci ha dato nulla che potesse accennare ad una qualche conoscenza o ad un qualche interesse per le leggende della città tanto vicina, cui l'Etruria stessa era soggetta fino dall'anno 474. Amerei dunque presumere un'influenza particolare romana in Bolsena per comprendere meglio la provenienza e l'ornamento dello specchio. Pertanto, checche ne sia di ciò, rimane sempre il fatto, che la medesima scena si trova esposta sopra uno specchio rinvenuto nell'Etruria e sopra monete campano-romane ed urbane. Questo fatto non dimostra soltanto che le idee romane sui primordî della città eterna si sono nel quinto e sesto secolo divulgate anche fra gli artisti dell'altra Italia, ma attribuisce pure un altro pregio scientifico allo specchio Castellani. Si sa che i graffiti degli specchî ed i tipi monetarî sono i monumenti artistici più numerosi che ci siano tramandati dagli ultimi secoli dell'Etruria e della Roma repubblicana. Mancavano finora le basi per precisare più accuratamente le relazioni di queste due classi diverse sì, ma vicinissime l'una all'altra, tanto rispetto all'epoca quanto rispetto al luogo. Ora col nuovo spec-

[1] È vero che il Gerhard ha creduto di riconoscere sullo specchio tav. 147 accanto a Giove i simboli delle divinità *Terminus* e *Juventas*, adorate nel tempio capitolino a Roma, ma s'intende facilmente quante difficoltà s'oppongano a tale spiegazione.

chio possono principiarsi confronti, i quali, come spero, non resteranno senza frutto per la storia dell'arte italica nell' epoca indicata.

Il secondo specchio, n. 7, proviene da Telamone ed esiste ora nel possesso del sig. Milani a Francoforte sul Meno [1]. Il graffito, tanto bello quanto raro, fa vedere un giovane ИVƧAƎA, il quale coperte le gambe col manto sta assiso appoggiando la d. sulla sedia, la sin. sul ginocchio. Dietro a lui sta una donna AIↃΓƎM che tiene una tazza vicino alla bocca del giovane. È vestita di tunica ed ornata di un largo diadema nonchè di una collana a pendagli. Al lato del giovane Minerva AƆQИƎM, ornata in modo analogo ma distinta dall'egide col gorgoneion, regge nella sin. il vaso, dal quale è stata riempita la tazza, mentre il braccio d. è proteso dietro le spalle del giovane. Un uccello con una collana a bulle negli artigli si vede sotto quel braccio. Infine accanto alla dea una donna più piccola JAIƆꞫƎQ giuoca con un uccello tendendo una delle ale. Ha la tunica tirata molto in su dalla mano sin. e porta in testa una benda più stretta, che sostiene ramoscelli in guisa di corona. Sotto queste figure vediamo un capriuolo attaccato da un leone e da una bestia femminile poco bene conservata, dietro ai quali si sviluppa una bella ghirlanda di ellera, che cinge le altre parti del graffito.

La spiegazione della rappresentanza è già stata data colle brevissime parole inserite nelle *Notizie degli scavi* 1878 p. 129: Medea che fa ringiovanire Aeson padre di Jason. Siccome però qui si tratta di un mito

[1] Il sig. Helbig descrisse lo specchio nel *Bull.* 1878 p. 144. La spiegazione che vi aggiunse, egli la ha ritirata.

poco conosciuto e finora mai riscontrato nei monumenti antichi, così conviene farne ora un'illustrazione più dettagliata. E comincio col rendere sinceri ringraziamenti ai sigg. Deecke e Donner per la somma gentilezza, colla quale l'uno ha corretto il nostro disegno, esaminando scrupolosamente l'originale, in ispecie le iscrizioni importantissime, l'altro poi mi ha fatto sapere, in qual modo la lettura propostane possa giustificarsi [1]. Non si conobbe finora il nome etrusco nè di Medea nè di Aeson, e secondo le norme dell'analogia si sarebbe potuto credere che essi fossero stati scritti in modo un po' diverso da quello adoperato sullo specchio. Intanto per la forma Metvia il Deecke allega quella di Latva = Leda sullo specchio di Gorano pubblicato l'ultima volta dal Kekulé *Griech. Vasengem. Festschr.* 1879 p. 24; e quanto all'altro nome che si deve leggere Aezsun egli fa osservare che non mancano confronti di parole etrusche dove invece della semplice *s* si trova *zs*.

Esistono due tradizioni intorno ad Aeson, padre di Jason, le quali ambedue fanno parola di una bevanda presa da lui, mentre sono diversissime l'una dall'altra quanto all'effetto di questa bevanda. Apollodoro I, 9 27, 1; Diodoro IV, 50; Valerio Flacco I, 752 sgg. raccontano, che Aeson, oltraggiato dal re Pelias, si uccide prima del ritorno del figlio bevendo sangue di bue [2]. In questo modo la sua morte rende manifesta la malvagità di Pelias e legalizza la vendetta

[1] Si cf. la memoria inserita dal Deecke in *Bezzenberger's Zeitschrift* II p. 168 e l'edizione fatta da lui del libro di Müller *die Etrusker* II p. 432.

[2] Non conosco altri esempi di questo genere di morte se non nella storia dell'Asia minore: Mida, Temistocle, Annibale. — Apollonio Rodio, Orfeo, Igino non fanno menzione nè dell'una nè dell'altra bevanda.

presane più tardi da Jason; perciò s'intende bene che tale tradizione è stata adottata da quegli scrittori che danno un racconto continuo e coerente del gran ciclo dei miti argonautici. Principalmente gli autori di compendî mitologici non potevano connettere tutte le vicende accadute fra Pelias e Jason in modo più confacente che rilevando quella morte di Aeson.

Altri però, che non dovevano prendere quei riguardi di continuità mitica, ci hanno conservato una tradizione del tutto differente su quella bevanda. L'autore dell'argomento della Medea euripidea e gli scoliasti di Aristofane *Equit.* 1321 riferiscono:

περὶ δὲ τοῦ πατρὸς αὐτοῦ Αἴσονος ὁ τοὺς Νόστους *ποιήσας φησὶν οὕτως*

> *αὐτίκα δ' Αἴσονα θῆκε φίλον κόρον ἡβώοντα,*
> *γῆρας ἀποξύσασ' εἰδυίῃσι πραπίδεσσι,*
> *φάρμακα πόλλ' ἕψουσ' ἐπὶ χρυσείοισι λέβησι.*

Questi versi, i quali, come pare, hanno fatto parte della *νεκυία* introdotta nei Nosti [1], dicono che Medea fece ringiovanire Aeson, avendo cotto molti rimedî in aurei bacini. Più estesamente lo stesso mito si legge nelle metamorfosi di Ovidio VII 159 sgg., dove il poeta fa precedere il ringiovinamento di Aeson alla morte di Pelias, in maniera che l'azione benefica prestata da Medea al padre di Jason vien messa a confronto diretto col supplizio inflitto dalla medesima maga al nemico di Jason. L'artista dello specchio segue la tradizione di questo ringiovinamento. È vero che il graffito non corrisponde bene alle particolarità del

[1] Cf. il libro dell'autore *die Amazonen in der attischen Literatur* p. 17.

racconto ovidiano, ma ciò non recherà maraviglia a chi consideri quanto complicata sia la scena decisiva descritta dal poeta v. 285 sgg.

stricto Medea recludit
Ense senis jugulum, veteremque exire cruorem
Passa replet sucis. Quos postquam combibit Aeson
Aut ore acceptos aut vulnere, barba comaeque
Canitie posita nigrum rapuere colorem.

È interessante però, che l'analogia ovvia fra le due tradizioni della bevanda si manifesti nel fatto, che gli ultimi versi scritti da Valerio Flacco I 816 sgg. a proposito della morte di Aeson e della sua moglie si prestino in qualche modo ad illustrare la rappresentanza dello specchio.

Adstitit et nigro fumantia pocula tabo
Contigit ipsa gravi Furiarum maxima dextra;
Illi avide exceptum pateris hausere cruorem.

Il medesimo atto, che in questi versi produce la morte, nel graffito serve per il ringiovinamento. Ma al posto, che ivi occupa la Furia, qui è entrata Medea. Ella però non vi è sola: è presente pure Minerva, la quale, deposte le solite sue armi, regge il vaso che ha contenuto il rimedio magico. E mi pare che Minerva prenda parte all'azione non tanto come la solita protettrice degli eroi, quanto per una idea speciale che si riconosce appunto dalla circostanza che la dea invece delle armi guerresche tiene nella mano una patera. La patera è l'attributo bene conosciuto di Igia. Chi si ricorda poi del culto che Minerva ebbe nell'Attica ed in altre parti della Grecia sotto la denominazione di

'Αθηνᾶ Ὑγίεια (Preller *Gr. Mythol.* I³ p. 179), non potrà far a meno di dare il medesimo nome anche alla dea rappresentata sullo specchio. Medea agisce sotto gli ordini di *Minerva Salutifera*. Se la maga colchica fosse raffigurata sola, non sapremmo, se la trasformazione che si sta facendo, rechi morte o salute, ma la presenza di Atena Igia determina senz'altro il carattere della scena.

Non saprei indicare altra rappresentanza di questa divinità nei graffiti, ma bella analogia offrono due notissimi specchi, uno chiusino, v. Gerhard tav. 166, e l'altro orvietano, tav. 257 *B*, dove Minerva tiene nella mano un bambino. Imperciocchè per questo concetto la dea viene a parer mio caratterizzata come 'Αθηνᾶ κουροτρόφος, la quale dal Preller è stata a buon diritto messa in stretta parentela coll'Atena Igia. Ed è tanto più rimarchevole questo confronto, perchè sull'indicato specchio chiusino si ripete il nome etrusco della donna che sta dalla parte di Minerva sul graffito pubblicato, cioè il nome di *Rescial*. Vi è scritto colle lettere [illegible] sopra una giovanetta ignuda disegnata ai piedi del gruppo principale di Venere e di Minerva col bambino. Il medesimo nome ricorre per la terza volta sopra un altro specchio, tav. 255, dove la giovane [illegible] sta con un fiore nella mano dietro alla donna etrusca *Malavisch*, che viene ornata da Venere. *Rescial* dunque è compagna tanto di Minerva quanto di Venere. Per questa combinazione le stesse due divinità entrano in un rapporto più intimo l'una coll'altra, il quale, come credo, si ammetterà più facilmente, quando si tratta di Minerva pacifica e non di Minerva guerriera.

Torniamo ora a guardare la figura principale del graffito, quella di Aeson. Era difficilissimo di rappre-

sentare un uomo che si trova nel momento di trasformarsi; ma il concetto ne è tanto bene immaginato quanto disegnato. Aeson si vede già dotato dei contrassegni della gioventù, ha i capelli ricciuti, la faccia fresca, il corpo e tutte le membra robuste, ma nello stesso tempo egli è assiso in mezzo alle donne astanti col capo chino e con tutte e due le mani appoggiate. L'età senile, che provò or ora, si risente in quella languidezza, che non ancora gli concede il libero uso delle sue membra. Si può dire che egli si è già ringiovanito, ma non rinvigorito. In questo modo il raro numero dei monumenti delle metamorfosi s'aumenta in maniera molto gradita mediante questa bellissima rappresentanza d'un momento bene determinato della trasformazione.

Resta a parlare dell'uccello vicino ad Aeson, che porta negli artigli una collana a bulle. Sarebbe arduo di spiegarlo, se non venisse in aiuto un altro specchio, dove un analogo uccello con una collana nelle branche fa parte della rappresentanza di Adonis posto fra *Mean* ed *Efan* occupate tutte e due nell'adornare il favorito di Venere[1]. Tale concetto poi si può combinare col fatto che in molti fra i più belli specchi giovani e qualche volta perfino uomini barbati si vedono decorati di collane a bulle; si vedano p. e. Adonis negli specchi tav. 86 e 322, Dioniso ed Apolline tav. 88, Apolline e Giove giovanile tav. 74, Giove barbato tav. 81, 2[2]. Se in questo modo la collana può

[1] Posseggo il disegno di questo specchio cornetano, che ora si trova nel museo di Berlino. È stato descritto nel *Bull.* 1878 p. 84 sg. dal sig. Helbig, la spiegazione del quale però non saprei adottare in tutte le parti.

[2] Cf. pure tav. 181, 169, 206, 407 e quello che si legge nel *Bull.* 1877 p. 149 sg. sulla collana delle teste delle monete etrusche.

ritenersi come mezzo di abbellimento aggiunto alle rappresentanze delle divinità maschili più distinte, sarà lecito di credere che nello specchio pubblicato, nonchè in quell'altro i due uccelli recano le collane colle quali si deve condurre a termine l'abbellimento di Adonis e di Aeson. La collana rende chiaro che Aeson non solo deve ringiovanirsi ma pure riabbellirsi: la metamorfosi del vecchio Aeson in un bellissimo giovane non sarà perfetta se non dopo che gli sia messa pure la collana. Essendo in questo modo provvedute tutte le esigenze, la rappresentanza si adatta in maniera squisita alla decorazione d'un arnese il quale serve precisamente alla toeletta ossia al culto domestico dedicato a Venere unita con Atena Igia.

A. Kluegmann.

DUE RAPPRESENTANZE DEL MITO DI ALCESTIDE

(Tav. d' agg. E, 1)

Un monumento che si trova nella villa Albani [1] è importante tanto per la sua forma quanto pel soggetto dei suoi rilievi.

Consiste di due parti, delle quali l'inferiore forma una base quadrangolare ornata di due rilievi, mentre la superiore dovea essere una colonna. Della base manca un pezzo inferiore, della colonna non rimane che l'impronta. Una delle rappresentanze riempie con molte figure uno dei lati lunghi ed i due lati stretti, l'altra invece occupa con due sole figure il rimanente lato.

[1] *Catalogo della villa Albani*, Roma 1869 n. 404.

Il monumento trovato in Porto d'Anzio appartiene al terzo secolo dell'era nostra ed è rozzamente lavorato in marmo italico. La lunghezza dei lati lunghi è di 0,22, quella dei lati stretti di 0,14 all'inc., la maggiore altezza del torso 0,39.

Nella prima rappresentanza scorgesi una donna (di faccia) coricata da d. a sin. sopra una κλίνη con alti sostegni ed appoggiata sull'avambraccio sin. La sua testa riposa sul guanciale, la mano d. sul grembo. Essa è vestita di chitone con maniche. La rozzezza del lavoro non ci permette di discernere, se gli occhi della persona siano aperti o chiusi. Dinanzi al letto sta ginocchioni una donna (di prof. v. d.) in atto di abbracciarla. Anche essa è vestita di un chitone con maniche e di più ha un mantello che pende dalle spalle. Dietro alla κλίνη stanno cinque donne ignude (di faccia) di cui si vedono soltanto le parti superiori. Alcune portano le mani al petto, altre si strappano la chioma sciolta, altre incrociano le braccia sul petto.

In ciascuno dei lati stretti si scorgono gli appoggi della κλίνη ed una donna dai capelli diffusi che ha vestita soltanto la parte inferiore del corpo. La donna a d. (in prof. v. s.) tiene la mano sin. sull'appoggio, quella a sin. (di faccia) le due braccia sul petto. Essa non isporge sopra il letto.

Sull'altro lato lungo sta a sin. Ercole barbato (di faccia; testa di prof. v. d.). Egli appoggia la d. sulla clava e stende verso sin. l'altro braccio, dal quale pende la pelle leonina. A d. la sua mano viene afferrata da una donna (di prof. v. s.) colla sin., mentre alza la d. aperta verso la testa dell'eroe. È vestita di chitone con maniche e di un mantello che le copre il dorso. Manca il pezzo superiore della testa di Ercole compresi gli occhi.

Al primo sguardo sembra che il nostro primo rilievo appartenga alla classe di quelli rappresentanti un Romano morto che vien compianto dai parenti e dalla *familia*[1]. Qui il morto è coricato sul letto, dalla parte della testa e dei piedi gli seggono accanto i parenti e gli amici immersi in profondo dolore; dietro il letto stanno gli schiavi ed i liberti, mostranti in maniera sforzata la loro afflizione. Essi si snudano il corpo, si percuotono e si lacerano il petto e si strappano i capelli[2]. Parimenti vediamo nel nostro rilievo una donna morta, tranquillamente compianta dalla parente e violentemente deplorata dalle schiave. Dalle apparenze essa non sembra morta; ma osservando bene l'atto delle donne che intorno al letto, fissando gli sguardi su lei, le diriggono quasi i loro gesti di mestizia, si deduce che essa è morta e che i lamenti le sono rivolti. Qui pure si scorge la distinzione tra i parenti e le schiave. La relazione di parentela fra la morta e la donna inginocchiata è indicata dal vestimento completo e dal portamento più misurato, mentrechè l'espressione veemente del dolore designa le altre donne come appartenenti ad una classe di inferiore condizione. Ma differisce in ciò che la parente sta ginocchioni innanzi al letto ed abbraccia la morta. Vedendo dunque che la differenza esiste solo fra queste persone che formano quasi il centro della rappresentanza, dobbiamo cercarne una dichiarazione. Noi la avremo paragonando queste due figure con quella di Alcestide e di Ferete, quali si trovano sul rilievo d'un sarcofago rappresentante il commiato di Alcestide mo-

[1] *British marbles* V part. V tv. III fig. V; Clarac II pl. 153. 138; cf. *Mon. d. Inst.* V tv. VI.

[2] *Annali* 1849 p. 368 e 369.

rente dai parenti e dalla servitù [1]. La corrispondenza fra la donna morta e la moglie di Admeto è presso a poco perfetta. Tutt'e due s'appoggiano sull'avambraccio sin.; soltanto nel nostro rilievo l'artista ha rappresentato il capo caduto sul cuscino e la mano d. posta sul grembo, perchè figurò la donna morta. La parente s'inginocchia nella stessa maniera come Ferete innanzi al letto. La sola differenza è questa, che essa mette la d. sulla spalla della donna morta e che sta più a d. e più vicina a quella. Ma ciò dipende certamente dalla intenzione di unir meglio il gruppo.

Però la corrispondenza ovvia fra le persone principali in quelle due rappresentanze, non basta per ravvisare nel nostro rilievo una rappresentanza della scena sopra accennata; ma il secondo rilievo, sul quale vediamo Ercole che dopo Alcestide prende il posto più importante nel mito, ci autorizza ad una tale spiegazione. Il nostro primo rilievo dunque rappresenta il lutto per Alcestide orora morta; o per dire più esattamente, perchè le due figure femminili sono ritratti,

[1] I. Roulez *Gazette arch.* 1875 tv. 27 p. 105. Il rilievo del sarcofago si divide in due scene, delle quali una rappresenta il commiato di Alcestide, l'altra Admeto ricevendo Ercole nella casa sua e nascondendogli la morte della moglie. Nella prima scena Alcestide morente è circondata dai suoi fanciulli, da Ferete, che ginocchioni innanzi al letto prende una mano di lei, da Periclimene, che tiene l'altra mano, da una serva e dalla servitù maschile. Due fra questa sono significati come cacciatori per mezzo di lancie e di spada, uno come pastore avendo il pedo, petaso ed exomis, e due come servi ordinarî per la tunica succinta. Nella seconda scena Admeto porge la d. ad Ercole, il di cui portamento mostra grande stanchezza. Fra ambedue sta una donna che porta imbarazzata la mano al mento, mentre dietro l'eroe sono due altre persone, delle quali una (nello sfondo) non si può distinguere. L'altra è indubitatamente maschile come risulta dalla tunica corta e dal mantello allacciato alla spalla d. L'atto della mano d. significa sconcerto, l'oggetto che tiene la sin. non è riconoscibile. Anche queste tre persone appartengono alla casa di Admeto.

la donna, alla quale fu dedicato il monumento è raffigurata sotto l'imagine di Alcestide morta e compianta da una donna, sia parente sia amica, che tiene il posto di Ferete, e dalle serve, nella stessa guisa che una tale scena soleva compiersi in una casa romana.

Il significato del secondo rilievo non è chiaro. Noi dobbiamo esaminare, sotto l'imagine di chi sia figurata la donna e che significhi il gesto che essa fa.

Dando alle figure d'una rappresentanza mitica le fattezze di certe persone, si trasferisce a queste la relazione che passa fra quelle. Così nel nostro primo rilievo l'amore che la donna morta ebbe verso l'altra è paragonato a quello di Alcestide verso Ferete. Siccome però la grandezza dell'amore di Alcestide si mostrò nel sagrificarsi per il marito, così si aspetterebbe che la donna giovine prendesse il posto di Admeto. Ma che ciò non sia, risulta dall'originale copiato dall'artefice, nel quale Admeto non assiste alla morte della moglie, ma sta per ricevere Ercole. La donna dunque dovea essere ritrattata sotto l'imagine di quello che fu il prossimo parente di Alcestide, cioè sotto quella di Ferete, ed anche la positura di lui è convenientissima per rendere più unito il gruppo. Tanto più dobbiamo conghietturare che nel secondo rilievo la donna abbia preso il posto di Admeto, massimamente perchè esso si trova sempre nelle rappresentanze che fanno contraposto a quella del commiato di Alcestide.

Ma che cosa significa il gesto della donna? Si potrebbe supporre che essa nel posto di Admeto carezzando Ercole gli rivolga una preghiera. Ma nelle rappresentanze d'un atto simile questo vien figurato in una maniera affatto diversa[1]. Anche alla spiegazione,

[1] Overbeck *Gall. her. Bildw.* tav. XVI 19 e tav. XX.

che la donna riceva l'eroe in casa sua, si oppongono le rappresentanze di una tale scena[1] e la freddezza che Ercole mostra in tutto il suo contegno. È più verisimile che essa lo ringrazi per aver liberato Alcestide dalla morte, e ciò illustrerebbe bene le parole colle quali Admeto esprime i suoi ringraziamenti nell'Alcestide di Euripide 1136 s. Un'altra conferma per tale spiegazione la troviamo in una pittura pompeiana, nella quale Teseo collo stesso contegno tranquillo e quasi indolente come Ercole accetta i ringraziamenti dei fanciulli salvati[2].

Il nostro monumento era destinato a sorreggere qualche utensile sepolcrale, come risulta dalla sua forma e dal soggetto dei suoi rilievi.

G. Francke.

ERCOLE SUL ROGO.

(Tav. d'agg. E, 2)

Possediamo cinque rappresentanze dell'abbruciamento di Ercole sull'Oeta: tre in vasi, una sopra una gemma ed un'altra in un rilievo di marmo, che è un frammento di sarcofago[3]. Sui vasi sono rappresentati tre momenti: l'abbruciamento, l'apparizione delle ninfe e l'apoteosi. La gemma mostra soltanto il primo momento, il rilievo sembra avere rappresentato i due primi.

[1] Beger *Alcestis* p. 3; Zoega *Bassiril.* tav. XL; Otto Jahn *Ber. d. sächs. Ges.* 1869 tav. I, II; *Gazette arch.* 1875 tav. XXVII.

[2] Halbig, *Wandgem.* 1214.

[3] Tralascio le monete di Tarso, sulle quali si trova una rappresentanza del rogo, perchè essa vien derivata dall'arte assira: cf. R. Rochette *Mémoires d'archéologie comparée* p. 178 tav. IV.

A. I. Roulez *Annali* 1847 p. 260; *Mon. d. Inst.* IV XLI; O. Jahn *Vasensamml.* n. 381; de Witte *Cat. étr.* n. 96.

B. Gerhard *ant. Bildw.* XXXI e *Prodromos* p. 275; Welcker *röm. hyperb. Studien* I p. 303 = *A. D.* III p. 298; O. Jahn *Vasensamml.* LXIII.

C. Avellino *Bull. arch. nap.* 1855, giugno p. 173 tav. XIV [1].

A. Al rogo, sul quale giace il torso di Ercole a guisa di una corazza, sono accorsi due Satiri, i curiosi abitanti del selvoso Oeta. Mentre ΣΚΟΠΙΑ colla mano d. proteggendo gli occhi guarda nelle fiamme, ΥΒΡΙΣ pel terrore indietreggia e tenta di trarre seco il suo compagno. Ciò che lo spaventa non può essere che la comparsa improvvisa di due ninfe [2], delle quali ΑΡΕΘΟΣΑ si è già avvicinata al rogo e versa da una idria l'acqua sulle fiamme, mentre ΠΡΕΜΝΟΣΙΑ, portando un altro vaso sulla testa, è in atto d'avvicinarsi. Inosservato da loro ΗΡΑΚΛΗΣ ringiovanito e coronato sta su una quadriga, che ΑΘΕΝΑΑ conduce all'Olimpo.

Su *B* il miracolo dello scaturir d'una fonte è indicato tanto dalla fuga di Poiante (o Filottete) che regge nella mano d. l'arco ed il turcasso di Ercole, quanto dal gesto di Mercurio, che significa stupore, e da quello di Apolline, che gli siede a sin. Dirimpetto a quest'ultimo il barbato Iolao, vestito di cappello e clamide, solleva la mano stupefatto dall'apoteosi del patrono. Il nuovo dio, barbato, sta montando la quadriga condotta dalla Vittoria. L'Olimpo è indicato da due colonne di stile dorico con trabeazione che sporge dietro il

[1] Scelgo un tale ordine, perchè la rappresentanza di *A* è la più chiara e semplice di tutte le tre.
[2] Erodoto VII 198.

carro[1]. La perfetta riunione dei tre momenti in guisa da formare una scena sola è riuscita in modo che lo sguardo dell'osservatore, quando è arrivato alla rappresentanza superiore, vien ricondotto dal gesto e dai cenni di Mercurio ed Apolline alla rappresentanza inferiore. Qui la presenza di Poiante e Iolao richiama la scena, nella quale Ercole prega di accendere il rogo e nessuno, nemmeno il suo compagno fedele Iolao, osa farlo. Finalmente Poiante (o Filottete) che vi passa per caso, esaudisce la preghiera e riceve in ricompensa l'arco, il turcasso e le frecce che colpiscono sempre nel segno.

Indipendenti fra loro sono rappresentate su *C* le due scene della comparsa delle ninfe e dell'apoteosi. Qui stanno tre ninfe spegnendo le fiamme del rogo, in cui non si osserva traccia nessuna del corpo di Ercole. Al di sopra Ercole ringiovanito monta nel carro che la Vittoria conduce. Qui però egli oltre la clava, che sola ha nelle due altre rappresentanze, regge anche il turcasso, l'arco e la pelle leonina. Alla d. della quadriga fugge spaventato Sileno, abitante del monte Oeta[2], tendendo la d. verso il carro e portando la sin. al capo[3]. Al di sopra di questo gruppo seggono a d. Eros ed a sin. una donna, ambedue rivolgendo lo sguardo in giù sopra Ercole. Parecchi indizî fanno credere quella donna un'Ebe. La presenza di Eros indica una relazione di amore e dato ciò, non vi ha dubbio tra quali persone essa passi. Dal fatto che Eros[4] trovasi dirimpetto alla donna e nello stesso piano ri-

[1] Forse in *A* l'albero dietro la quadriga ha lo stesso significato.

[2] Conf. Welcker *Nachtrag zur Trilogie* p. 214.

[3] Conf. sopra il gesto Stephani *Compte rendu* 1867 p. 87 not. 2.

[4] Non è certo se la cervetta accanto a lui indichi il luogo o la relazione d'amore. Conf. Stephani, *Compte rendu* 1863 p. 158.

sulta il più stretto rapporto fra ambedue. E poi essa mostra abbastanza chiaramente coll'atto della d. e colla direzione dei suoi sguardi l'interesse che prende per il nuovo dio. Dessa è Ebe che aspetta il marito destinatole. A lei conviene anche benissimo il gesto della sin. che significa verecondia pudica. Su questo vaso il soggetto della rappresentanza inferiore non si potrebbe spiegare come scena appartenente al mito in discorso; senza aiuto della rappresentanza superiore vi si crederebbe figurato un atto della vita comune.

Sulla gemma (*Bull. d. Inst.* 1839 p. 102. *Impronte gemmarie coll. Cades* vol. 25 n. 283 = *Impronte gemmarie* cent. V) scorgesi Ercole (di profilo a d.) sedente sul rogo ed appoggiandosi colla mano d. tirata un po'addietro e cercando sostegno colla sin. sulla clava. La positura inclinata della parte superiore del corpo e il capo piegato esprimono rilassamento e mestizia. La pelle leonina posta sulla testa si allaccia con le due zampe anteriori dinanzi sul petto, mentre due delle posteriori avvinchia le cosce. Dall'infima parte del rogo s'innalzano le fiamme.

Il rilievo di marmo[1] ci presenta l'eroe nell'atteggiamento della più completa fiacchezza. Esso giace moribondo sul rogo (cogli occhi semichiusi: Benndorf). I tratti della fisiodomia mostrano la compressione del dolore, la testa riposa in abbandono sulla spalla sin. Le gambe sono intrecciate di guisa che la d. si stende sulla sin. e le braccia pendono in giù al lato del rogo. Dietro di lui Poiante (o Filottete) è in atto di fuggire dalla parte d. Nella mano d. tiene la torcia con cui

[1] Nell'anno 1871 appartenne all'antiquario signor Barone in Napoli, alla cui squisita gentilezza dobbiamo il disegno della tavola d'agg. E 2. Conf. Benndorf arch. Anzeiger 1866 p. 276.

ha acceso il rogo e la sin. credo si debba ristaurare coll'arco e col turcasso. Anche qui la sua fuga deve essere giustificata. È da supporre che secondo l'analogia della rappresentanza del vaso *B* essa sia cagionata dall'apparizione improvvisa delle ninfe o di Dirante stesso. Sopra la mano d. di lui si vede un pezzo d'una roccia. Verosimilmente il dio del monte Oeta ivi fu rappresentato, guardando in giù allo spettacolo che ha luogo nei suoi dominî. Sembra che a questa rappresentanza facesse contraposto quella dell'apoteosi.

G. Francke

UN VASO DI ERICHTHONIOS.

(Tav. d'agg. F)

Agli stessi scavi dai quali sono usciti i due vasi pubblicati negli *Ann.* 1878 sulle tav. d'agg. O. P «*Lezione di musica*», si deve pure il vaso la cui pittura si vede sulla tav. d'agg. F. Sulla parte nobile è dipinta una donna che veste un chitone fissato sopra ciascuna spalla e del quale una parte pende fino alle cosce; una benda le copre la parte anteriore de' capelli; ella incamminandosi verso d., nella man d. abbassata afferra la lancia, mentre la sin. protesa tiene l'elmo. Ella ha volto lo sguardo dalla parte di un fanciullo che coperto di himation così che l'omero ed il braccio d. restano nudi, è assiso in una specie di cista; egli è coronato di foglie d'ulivo, e protende il braccio d. verso la donna, quasi volesse esprimere la sua meraviglia di vederla. La cista posa sopra un cumulo di pietre, e sotto essa sporgono fuori due serpenti, l'uno barbato, l'altra senza barba; il coperchio della cista, ornato di una striscia di foglie

d'alloro, è rovesciato a terra presso il cumulo di pietre. Dalla parte opposta scorgonsi due figure che si sono incamminate a destra; l'una, avviluppata nel mantello, che le copre pure l'occipite, coronata di foglie, volge la testa a sinistra per guardare ciò che avviene dall'altra parte; la seconda figura, ornata di un diadema dal cui sopra la fronte sporge fuori una punta, per non perdere nel fuggire l'himation che già lascia libero l'omero, lo preme colla d. verso il petto.

Che la donna sia Atene, e che il fanciullo sia Erichtonio, il quale, secondo il dire degli autori[1], dopo la sua nascita fu chiuso in una cista e consegnato alle cure delle figlie di Cecrope, Aglauro, Pandroso ed Erse, pare tanto chiaro che quasi sembra una cosa superflua di aggiungere ancora qualche parola. Le sorelle curiose di vedere il contenuto della cista (che loro è vietato di aprire), aprono e, spaventate da ciò che si offre agli sguardi loro, fuggono precipitosamente. In tanto anche il nostro vaso, benchè ne riesca chiarissima l'azione, nell'uno e nell'altro punto ci offre dei dettagli interessanti e più o meno nuovi. Non contasi fra questi l'apparizione della dea Minerva arrivando quando la curiosità delle figlie di Kekrops ha rivelato il suo segreto, non viene quale dea della guerra ma quale madre e padrona di casa (la cista era depositata sull'acropoli d'Atene; aperta questa, Erichtonio fu educato nel τέμενος della dea, ved. Apollod. III 14, 6); così che non ha bisogno delle solite armi, dell'egida e dello scudo, e pure la lancia e l'elmo le son dati solamente per distinguerla come Minerva. Si confronti ciò che

[1] Hom. *Il.* B v. 547; Eurip. *Jon* v. 267; Apollod. III 14, 6; Pausan. I. 18, 2; 27, 3; Hygin *P. A.* 2, 13. Omero però non parla delle figlie di Kekrops. Ved. Jahn. [illegible] p. 118.

dice il Flasch (*Ann.* 1877 p. 437) della maniera di vestirla sopra la pittura vascolare che rappresenta la nascita di Erichtonio (*Monum. ined.* X tav. 38). La dea vestita nella stessa maniera si riscontra spesse volte sui bassirilievi che furono conservati e rinvenuti sull'acropoli; ella rassomiglia assai alla figura del fregio del Partenone, dove pure quale padrona di casa senza armi assiste al sacrificio da farsi. Nemmeno mi sembra necessario di fare osservare che Erichtonio pure qui mostra forme interamente umane, imperciocchè anche pel nostro vaso vale lo stesso che si è detto a causa dell'Erichtonio nascente (*Ann.* 1877 p. 436). Ma strano ci pare il numero dei serpenti, giacchè, se l'Erichtonio non si figura di forme serpentine, gli autori hanno sempre indicato un solo serpente come custode del fanciullo (Ovid. *met.* II v. 560 *et intus Infantemque vident apporrectumque draconem*; Apollod. III 14, 6 *θεώντα τῷ βρέφει παρεσπειραμένον δράκοντα· καὶ ὡς μὲν ἔνιοι λέγουσιν, ὑπ' αὐτοῦ διεφθάρησαν τοῦ δράκοντος κτλ.*). Dobbiamo forse supporre che il pittore vi abbia scelto un'altra relazione del mito? Credo di no; se non mi inganno, la pittura originale che è stata copiata dal pittore del vaso, non aveva che un solo serpente, la cui parte posteriore, la coda, per uno sbaglio fu trasformata in altra testa di serpe. Che tali sbagli siano stati commessi dagli antichi pittori di vasi, è quasi generalmente ammesso e provato pure da me (*de Ione* p. 20, Io amante di Giove è raffigurata non quale vacca ma da bue), e sarà credibile a tutti, se si scopre che anche in un altro punto il pittore ha malinteso il suo originale. Voglio parlare delle due figure della parte deretana. Che queste siano in relazione colla parte nobile, non può essere dubbio dalla maniera in cui tutte e due si affaticano di allontanarsi dal luogo

dove è aperta la cista, e dall' interesse che mostra evidentemente l' una di queste di osservare ciò che vi accade; ma due figure che sembrano esser giovani, come entrerebbero nel mito? Il numero, e la fretta di allontanarsi fanno verosimile che la spiegazione pure di queste figure sia somministrata da un passo di Pausania (I 18, 2): Πάνδροσον μὲν δὴ λέγουσι πείθεσθαι, τὰς δὲ δύο (Aglauro ed Erse), ἀνοῖξαι γὰρ σφᾶς τὴν κιβωτόν, μαίνεσθαί τε ὡς εἶδον τὸν Ἐριχθόνιον, καὶ κατὰ τῆς ἀκροπόλεως, ἔνθα ἦν μάλιστα ἀπότομον, αὑτὰς ῥῖψαι, cioè che i due maschi siano dovuti ad uno sbaglio del pittore, il quale trovando sull'originale le due Cecropidi fuggenti dopochè avevano aperta la cista, e pronte a precipitarsi dallo scoglio, ne ha ritenuto il numero ed i movimenti, ma per isventura cambiatone il sesso. Il cambiamento spetterebbe solamente ai capelli, giacchè il resto del corpo, e pure il vestito converrebbe altrettanto bene alle donne come ai giovani; anzi, quel ritenere l'himation sul petto colla man destra che si vede in una delle figure, fa supporre piuttosto una femmina e non un maschio. Osservo ancora che il coperchio della cista mostra essere un' intrecciatura di canna (Ovid. *met.* II v. 254 *prolem sine matre creatam Clauserat Actaeo texta de vimine cista*).

Il vaso la cui origine ateniese è fuor di dubbio, se si giudica dal mito puramente ateniese, fu scoperto nell'isola di Rodo dal Salzmann ed è esposto ora nel Museo britannico; esso contribuisce non poco a farci credere che la maggioranza dei vasi trovati in quel sito non siano fabbricati altrove che in Atene, ed ivi introdotti dal commercio.

Quanto all' epoca da assegnarsi al nostro vaso, le linee del vestito e la trascuranza che si scopre nei due serpi e nel sesso delle due figure della parte

posteriore, mi muovono a crederlo fatto o verso la fine del quinto o verso il principio del quarto secolo.

R. Engelmann

DI UN MUSAICO RAPPRESENTANTE IL COMBATTIMENTO INDICO DI BACCO.

(Tav. d'agg. G.)

Notissima è tra le spedizioni di Dioniso, portatore di civiltà e maestro del vivere prospero e felice, quella mossa contro gli Indiani, la quale entrò nel dominio della tradizione dopo che le conquiste di Alessandro misero di nuovo in rapporto i Greci e quei popoli già scesi da un ceppo comune [1]. L'arte figurata, che sull'esempio della poesia fino dall'età ellenistica si inspirò a codesta tradizione, ci ha lasciato una copia notevole di monumenti, ai quali vuol essere aggiunto il musaico pubblicato nella tav. d'agg. *G*.

Una serie numerosa di bassorilievi, tolti ad esame e dottamente dichiarati dal Petersen [2], ci presenta il trionfo indico del dio, trionfo che in mezzo alla varietà dei particolari mantiene pure certe note caratteristiche e costanti: gli animali feroci dell'India (elefanti, camelli, leoni, ecc.), i prigionieri di guerra e le spoglie dei vinti nemici. Molto rare invece sono le rappresentanze che della spedizione rendono un momento diverso, come la lotta del nume contro i nemici od il perdono dei prigionieri; e le prime sopra tutto

[1] Preller *Griech. Myth.* Berlin 1872, vol. I 578. sgg.

[2] *Ann. d. Inst.* 1863 p. 372-387; *Mon.* vol. VI e VII. t. 80.

mancano altresì di que' tratti decisi e uniformi che valgano a ben determinare il soggetto. A me sono noti soltanto due bassorilievi, l'uno del Louvre, l'altro del museo Chiaramonti. Nel primo di essi [1] per la presenza di un elefante, di Menadi e di Satiri frammisti a guerrieri combattenti si riconosce la battaglia indica di Bacco; ma disgraziatamente le singole figure troppo mutilate e corrose non permettono di definire con esattezza la composizione dei singoli gruppi [2]. Più importante è l'altro bassorilievo [3], nel quale è figurato a sinistra il nume, che assieme alla Vittoria sopra un carro tratto da due Centauri insegue un guerriero armato, fuggente atterrito sopra una biga. Gli espositori sono concordi nel riconoscere in esso Deriade re degl' Indi. — A destra poi compare la scena del perdono dei prigionieri; il quale ultimo episodio è riprodotto su un frammento di villa Albani [4] e sopra un sarcofago del duomo di Salerno [5].

È molto controverso se sia stato mai espresso dalla pittura vasculare il combattimento indico. Il Gerhard lo aveva ravvisato sopra un vaso vulcente [6], ove di fronte a Bacco ed a Mercurio stanno due uomini affatto simili nella foggia del vestire, nei quali però il Panofka,

[1] *Mus. de Sculpt.* t. 126 p. 108; vol. II 1 p. 397; cfr. Bouillon *Mus. des Ant.* vol. III t. V 3.

[2] Dubito molto che si possa accettare la interpretazione fatta dal Clarac, il quale scorge la figura di Bacco nel guerriero a cavallo che è in atto di piegarsi ferito, mentre un Satiro gli si accosta quasi per sorreggerlo. Quella figura è acefala e difficilmente rappresenta Dioniso, al quale non converrebbe lo scudo e quella semplice tunica corta, costume di cui mancano altri esempi.

[3] Gerhard *Ant. Bildw.* t. CIX 1; Müller e Wieseler *Denkm.* vol. II n. 444.

[4] Zoega *Bass. ant.* t. LXXV.

[5] Gerhard op. c. t. CIX 2.

[6] *Auserl. Vas.* t. I tav. L-LI n. 1.

il Braun, il Bergk non credono potersi riconoscere gli Indiani[1]. A me pure sembra, osservando il costume singolare di que' due uomini sprovvisti d'ogni sorta d'armi e con corona in capo, che manchi ogni dato sicuro per dirli tali. Il Millin[2] e l'Hirt[3] vedono la battaglia indica nella scena figurata sopra un vaso, dove Bacco con la pelle di pantera stesa sul braccio sinistro si mostra in atto di atterrare col tirso un guerriero munito di greca armatura, spiegato da essi appunto per il re barbaro Deriade. Se non che tale interpretazione, accolta pure da altri archeologi, tra cui dal Panofka[4], non è più sostenibile; dacchè tanto quel vaso, come uno simile pubblicato dal Millingen[5] ed altro presso il Gerhard[6], ove i nemici di Bacco sono due, si riferiscono senza dubbio alla gigantomachia; e il Gerhard stesso lo ha già dimostrato illustrando l'ultimo dei detti vasi e riscontrandolo con altre rappresentanze del medesimo soggetto[7]. Lo Schulz[8] riporta al ciclo della spedizione indica un frammento di cratere apulo; ma quasi metà di esso è perduta, e le figure assai frammentate dell'altra parte non comprovano una tale interpretazione.

Pare adunque che questo soggetto non sia stato veramente trattato dalla pittura vasculare, il che si dovrà per avventura ripetere dal fatto già prima accennato, che solo in età abbastanza tarda si divulgò il mito della spedizione di Bacco.

[1] Vd. Müller e Wieseler vol. II 448, dove sono citate le varie interpretazioni degli archeologi.

[2] *Gal. Myth.* n. 236.

[3] *Bildw.* n. 131.

[4] *Ann. d. Inst.* 1845 p. 56.

[5] *Peint. de vas. gr.* XXV.

[6] *Aus. Vas.* t. LXIV.

[7] Specialmente col vaso della tavola LXIII.

[8] *Bull. d. Inst.* 1842, p. 69.

A cagione pertanto della rarità e della poca determinatezza di simili rappresentanze riesce di molto interesse il musaico del Museo Kircheriano, dove la scena del combattimento indico è ritratta con segni certi ed assieme con alcuni particolari che la rendono degna di molta considerazione. Il musaico è un quadretto[1] col bordo a scacchi di chiaroscuro, ben conservato e di accurata esecuzione. Fu già pubblicato alla metà del secolo passato nell'appendice dell'opera del Bartoli e del Bellori sulle pitture dei sepolcri de' Nasoni, accresciuta da Francesco Bartoli e Michele Angelo de la Chausse[2]; ma il disegno fu condotto, come usavasi allora, in maniera molto arbitraria e fantastica, nè si badò punto a serbare il carattere e i particolari esatti della rappresentanza. Al tutto erronea poi ne è l'interpretazione, secondo la quale il musaico figurerebbe un baccanale, dove il percuotersi vien dato come un effetto dell'ebbrezza bacchica[3]. Dalla indicazione posta sotto alla tavola del Bartoli apprendiamo che il musaico proviene da Tuscolo. E doveva essere pervenuto di recente al museo Kircheriano, retto allora dal P. Contucci[4], la quale cosa è provata dal non trovarsi

[1] Alto m. 0,44, largo m. 0,52. Cfr. De Ruggiero *Catal. del Mus. Kirch.* p. I p. 270 n. 11.

[2] *Picturae antiquae cryptarum romanarum et sepulcri Nasonum delineatae et expressae ad archetypa a Petro Sancti Bartholi et Francisco eius filio, et illustratae a Johanne Petro Bellorio et Michaele Angelo Causseo: opus* etc.... *proditque absolutius et exactius cum Appendice nunquam edita.* Romae MDCCL (cfr. ediz. del 1819).

[3] Non si sa da vero come l'espositore non abbia tenuto conto del costume e degli atteggiamenti ostili delle figure, che dimostrano chiaramente trattarsi di una scena di combattimento.

[4] Il Contucci resse il museo dal 1735 al 1765. Da quanto è detto a pag. 95 della citata opera del Bellori apparisce già che il musaico era stato aggiunto a quel tempo alla collezione del museo.

menzione di esso nel catalogo compilato già precedentemente dal Buonanni [1] e dall'essere stato pubblicato sólo nella seconda edizione dell'opera del Bellori, mentre manca nella prima [2]. Mi sembra pertanto fuori di dubbio che sia tornato in luce dalle escavazioni dell'antica villa posta poco al di sopra del casino della Ruffinella, eseguite nel 1741 dal P. Boscowich [3] e tornato in luce assieme agli altri notissimi, già pubblicati dal Canina [4]. Il grande musaico con lo scudo circolare nel cui mezzo appare il busto di Minerva passò nel Museo Vaticano, ove fu adattato a pavimento nella sala a Croce greca [5], mentre gli altri sette, figuranti quattro maschere e tre Vittorie entrarono nel Kircheriano [6]. Assieme con questi dev'esservi stato trasferito il nostro musaico, tuttochè non se ne faccia espressa menzione nelle notizie di quegli scavi. È poi notevole che al nostro quadro corrisponde quasi esattamente per le dimensioni, la tecnica e la cornice a scacchi di chiaroscuro un altro dello stesso museo [7], nel quale sono figurate due di quelle galline dette dai Greci μελεαγρίδες e da Varrone e da Plinio identificate con le *Africanae* o *Numidicae*. Anche questo proviene manifestamente dalla medesima località. L'uno e l'altro dovevano for-

[1] *Musaeum Kircherianum sive Musaeum a P. Athanasio Kirchero in collegio Romano Societatis Jesu iam pridem incoeptum, nuper restitutum, auctum* etc. Romae MDCCIX.

[2] *Le pitture antiche delle grotte di Roma e del sepolcro dei Nasoni* ecc. Roma 1706.

[3] Le notizie di quegli scavi furono date nel *Giornale dei Letterati* a. 1746 p. 115 sgg., e anche dal Ficoroni, dallo Zuzzeri, dal Fea. Cfr. De Ruggiero op. cit. p. 268-269 n. 2.

[4] *Descriz. dell'ant. Tusc.* Roma 1841, tav. XLIV-XLV.

[5] Cfr. Visconti *Mus. Pio-Cl.* v. VII t. XLVII.

[6] De Ruggiero op. cit. p. 268-270 n. 4-10.

[7] Ibid. p. 271 n. 12.

mare il centro del pavimento di due stanze di dimensioni quasi eguali[1].

Venendo oramai all'esame del nostro musaico, scorgiamo nel mezzo un uomo di età giovanile ed imberbe muovere gagliardamente contro un barbaro, che al vederlo si ripiega pauroso. Egli alzando e ritraendo il destro braccio gli misura un colpo col pedo, al tempo stesso che distende energicamente il braccio sinistro come ad afferrarlo per il petto. È ignudo quasi del tutto: solo alla cintura lo avvolge una pelle di pardo annodata al fianco sinistro, di color chiaro a macchie oscure. Una tracolla a guisa di balteo, che gli scende dalla spalla destra, sembra posta per sorreggere attorno ai fianchi la nebride.

Quando presentai nell'adunanza dell'Instituto del 7 febbraio p. p. il disegno del musaico, interpretai questa figura per Bacco, a cui come alla Baccante sarebbe stato attribuito il pedo in luogo del tirso per un arbitrio dell'artista: mi pareva che la figura dimostrasse una certa espressione ideale e divina (per quanto consentiva il lavoro non troppo fino ed artistico del musaico) e quel cotale impeto già notato dal Petersen nelle rappresentanze del Bacco trionfante[2]. Se non che il ch. prof. Helbig osservò disconvenire il pedo e la corona di canna a Bacco, di cui sono attributi proprî il tirso e la ghirlanda d'edera o di pampini; per la qual cosa avvisò doversi riconoscere in quella figura un Satiro. Ed ora a me pure sembra codesta la migliore

[1] Cfr. due quadretti presso Visconti. op. cit. vol. VII t. XLIX, p. 258, nota.

[2] *Ann. d. Inst.* 1863 p. 374. Quanto alla semplice nebride attribuita al Bacco indiano prendevo a riscontro il sarcofago di villa Albani (Zoega *Bass.* t. VII) e quello del mus. Chiar. già citato (Müller-Wieseler II 444).

interpretazione, sebbene sia sempre un po' singolare il trattamento alquanto gentile e ideale della figura, e la mancanza delle orecchie caprine; senza dire che neanche in tal modo viene ben risolta l'altra difficoltà del pedo attribuito alla Baccante, alla quale come a Bacco si confarebbe il tirso.

Al Satiro presentato di prospetto si contrappone il barbaro figurato di spalla, coperto d'una pelle di fiera di color giallognolo oscuro, la quale accomodata a modo di *exomis* gli lascia scoperto tutto l'omero sinistro e scende rattenuta ai lombi da una cintura. Il capo è munito di un berretto con una specie di ciuffo in cima, forse di piume. Egli imbraccia a sinistra un piccolo scudo, che l'artefice ha tentato rappresentare di scorcio, per modo che sarebbe da supporsi di forma circolare e di dimensioni più larghe. È a dubitare per altro se questo non sia per avventura dovuto ad un ristauro moderno[1]; prima per lo strano modo con cui il barbaro lo tiene, ripiegando l'avambraccio al petto anzichè distenderlo aderente allo scudo stringendone con la mano la correggia, e poi perchè come il compagno egli appare sprovvisto affatto di armi e in costume da selvaggio. La sua resistenza è assai fiacca; leva in su la testa come istupidito e cerca invano stornare il colpo che gli vibra il nemico.

A sinistra di questo gruppo una Baccante vestita

[1] Vedremo più innanzi qualche altra parte risarcita, e risarcita male. Che il nostro musaico non vada esente da ristauri, si rileva, oltre che dallo esame del lavoro, anche da ciò, che non è fatta menzione particolare nella notizia sulle scoperte della Ruffinella di questo quadretto, il quale non avrà attratta l'attenzione appunto per essere rotto e manchevole in qualche parte. Del resto è detto espressamente (*Giornale de' Letterati* l. c.) che furono risarciti anche gli altri sette quadretti del Kircheriano.

di un lungo chitone di color verde e d'un peplo roseo che le svolazza ad arco attorno agli omeri ed alle braccia, con i capelli ricinti d'una corona quasi al tutto simile a quella del Satiro, e le braccia ornate di armille, tiene nella destra un pedo, con cui ha già percosso il nemico caduto a'suoi piedi, al quale ella rivolge il volto chinandosi un poco della persona. Esso si sostiene con la destra a un rozzo bastone e s'appóggia con una mano al suolo. Una stretta fascia gli pende dalla spalla ed una pelle ferina simile a quella del suo compagno gli avviluppa le anche. Molto confusa è la trattazione dei lineamenti e massime della capellatura, parti che sull'originale vennero sformate dal cattivo ristauro moderno.

Non è dubbio che la scena di combattimento ora descritta si rapporti alla spedizione di Bacco contro gli Indiani, diventata nell'età dopo Alessandro la più famosa e celebrata fra tutte, tanto più che la tradizione getta pienissima luce sul costume quasi selvaggio che l'artista ha attribuito ai nemici di Bacco.

Molto notabile è il modo onde viene raffigurata la battaglia della divinità contro genti barbare. Noi non iscorgiamo qui il nume, stante con pompa sopra il suo cocchio e circondato solennemente dal suo seguito vittorioso. Qui abbiamo quasi un episodio boschereccio. Un seguace del nume ed una Baccante lottano a parte, soli, senz'armi contro i nemici che stanno per essere abbattuti e vinti. Ambedue non hanno d'uopo d'armi o di difficili sforzi per combattere; si servono unicamente del pedo, al modo stesso che il tirso sopra due dei vasi citati da principio [1] è la sola arma con la

[1] Millin op. cit. 236; Millingen op. cit. XXV.

quale Bacco uccide i Giganti. Notava già il Petersen [1], movendo anche dubbio sulla genuinità degli elmi sovrapposti alle Menadi in alcuni bassorilievi, come il presentarsi dei compagni di Bacco senz' armi accenni al miracolo del dio, che diede la vittoria agli inermi sopra gli armati [2].

È un po' rara la nebride del Satiro, che, in luogo di scendere a tracolla giù dall'omero, è avvolta attorno alla cintola, del quale costume si ha tuttavia riscontro in qualche altro monumento, p. e. sopra un bassorilievo del palazzo Farnese edito dal Winckelmann [3]. Più comune è il peplo della Baccante che si rialza a modo di nimbo attorno al capo; esso si scorge in alcune tra le citate rappresentanze del trionfo ed anche nel bassorilievo frammentato del Louvre [4]. La corona che cinge la testa del Satiro e della sua compagna, intessuta di foglie di canna comparisce anche in capo ad un Satiro sopra un magnifico dipinto pompeiano, nel quale i ch: Raoul-Rochette e Minervini vollero riconoscere il trionfo di Bacco sugli Indiani [5].

La scena del nostro musaico succede in riva ad un fiume, il quale nella tavola del Bartoli è stato trasformato in una località montuosa. Ma osservando l'originale ed anche il disegno che si pubblica ora per la prima volta esattamente, non si può dubitare

[1] L. c. p. 386.

[2] Eur. *Bacch.* 743 sgg.

[3] *Mon. ant. in.* Roma 1767, vol. I p. IX.

[4] Clarac l. c.

[5] Raoul-Rochette *Journ. des Sav.* 1852 p. 296 sgg.; Minervini *Mus. Borb.* v. XV t. 32, cfr. Helbig *Wandg.* n. 565. In quel dipinto una figura tenuta generalmente, anche dal ch. Helbig, per muliebre è in atto di erigere un trofeo. Il ch. Minervini preferirebbe riconoscervi Dioniso. È accompagnata da un Satiro coronato appunto di canna, che regge un lungo tirso. A destra del trofeo un'altra figura sostiene uno scudo, su

che quella lunga striscia che si distende orizzontalmente dall'uno all'altro lato del musaico, non interrotta da piante e senza che su di essa posi il piede alcuna figura, non rappresenti veramente un fiume. I due limiti quasi paralleli di questa striscia, sui quali sorge una palma ed alcuni alberetti e cespugli, ne designano molto acconciamente le sponde. Ben è vero che il fiume, tenuto conto della prospettiva, riesce troppo vasto; ma non fa meraviglia che l'artefice del musaico non conoscesse e non si brigasse di seguire scrupolosamente le leggi della prospettiva. – Ora quale fiume dell'India avrà l'artista inteso rappresentare?

Se si volesse rintracciare in mezzo ai vari scontri tra l'esercito di Bacco e gli Indiani, che furono più tardi descritti da Nonno, qualcuno famoso, avvenuto in riva ad un fiume, potremmo pensare forse all'Idaspe, presso il quale in un grande combattimento vennero sconfitti e dispersi i nemici del dio[1]. Se non che vedremo più innanzi come con la poesia di Nonno non abbia attenenza di sorta la nostra rappresentanza, inspirata ad altra tradizione da quella, onde attinse più tardi l'autore delle Dionisiache; nè mi sembrerebbe buono del resto rintracciare tra i tanti e svariatissimi episodî di quel poema, per la più parte creati fantasticamente, proprio la riproduzione della scena speciale

cui la Vittoria scrive un ricordo del trionfo, e a'piedi di queste due figure, sul dinanzi, un prigioniero sta assiso sopra alcune armature con le mani legate al dorso. Il Panofka (*Bull. d. Inst.* 1847 p. 135, 184 sgg.) che prima aveva pensato ad una vittoria di Bacco nelle Spagne, giudicò da ultimo figurato un soggetto storico, mentre il Raoul-Rochette e il Minervini vi videro la vittoria indica di Bacco. Questo dipinto giova anche come riscontro al nostro musaico per l'assenza del nume stesso, in luogo del quale stanno presenti una Baccante ed un Satiro, proprio come sul musaico del Kircheriano.

[1] *Dionysiaca* L. XXIX 296.

che ci apparisce nel nostro musaico. Credo che con essa l'artista abbia inteso a dare solo genericamente una rappresentazione della lotta del nume con gli abitanti dell'India e, designando un fiume, abbia unicamente mirato a definire meglio la regione che fu il teatro di quella lotta. Mi parrebbe adunque di potere con più verosimiglianza riconoscere nel fiume l'Indo, che a' tempi della spedizione di Alessandro era già venuto in gran rinomanza [1].

Ciò che poi rende singolarissimo il nostro musaico, è il costume selvaggio degli Indiani. Sui bassorilievi raccolti dal Petersen i prigionieri di Bacco portano, tranne il personaggio più ragguardevole, che ha una semplice tunica, le anassaridi caratteristiche a tutti i barbari in genere [2]. Le donne indossano un lungo chitone. Notevole è poi l'acconciatura dei capelli, che pendono inanellati dal capo [3]. La presenza dei tesori e delle spoglie dei vinti denota che l'artista ha considerato que' popoli bastantemente inoltrati nella civiltà e ben muniti a vera o ordinata battaglia. Sul sarcofago poi del museo Chiaramonti il re degli Indiani fuggitivo sul suo cocchio si mostra completamente armato con corazza ed elmo [4]. Questi costumi che accennano ad un cotal grado di civiltà sono richiamati nella ideale descrizione di Nonno, che fa combattere gli Indiani armati di tutto punto su elefanti, su cavalli o dai carri [5].

[1] Il Gange fu conosciuto in un tempo relativamente posteriore. Anche il ch. De Ruggiero nel catalogo citato chiama Indo il fiume che apparisce nel nostro musaico.

[2] Nota quello che dice lo Zoega a questo proposito nel dichiarare il bassorilievo della tav. VIII vol. I pag. 38.

[3] Vedi specialmente Visconti *Mus. Pio-Cl.* t. IV tav. XXIII e Visconti *Mus. Chiar.* t. XXXIV.

[4] Gerhard l. c. L'elmo è caduto a terra nella furia del corso.

[5] Vedi per esempio XXVII 186 sgg.; XXXIV 126 sgg.

Anche della capellatura lunga e ricciuta troviamo menzione in quel poeta [1].

Ma col nostro musaico noi ci troviamo di fronte ad una tradizione diversa. Gli Indiani vestono pelli d'animali; hanno in capo un berretto di foggia affatto barbarica; un rozzo bastone è l'unica loro arma offensiva. Tutto dimostra che cotesti popoli, per quanto rappresentati idealmente, sono stati qui considerati come viventi in uno stato quasi primitivo e selvaggio. La quale condizione sociale ed i quali costumi sono veramente attestati dalla tradizione più antica.

Megastene ministro di Seleuco, già satrape dell'Arachosia e quindi legato del re presso Sandrocotto di Palimbothra, secondo il Müller tra l'anno 302 e 288 avanti l'êra volgare [2], scrisse intorno alle cose dell'India, e da lui il Müller con lo Schwanbeck crede abbia tolto Diodoro ciò che narra dei popoli di quella contrada [3]. Ora appunto da Diodoro [4] e da Arriano [5], (il quale ultimo attribuisce espressamente a Megastene queste notizie) apprendiamo che gli Indi negli antichissimi tempi sarebbero vissuti nomadi; senza città

---

1 L. XXVI 85 sgg.

2 Müller *Fragm. hist. graec.* vol. II p. 399.

3 II c. 35 sgg.

4 II c. 38 (Müller II 404) Μυθολογοῦσι δὲ τοὺς ἀρχαιοτάτους ἀνθρώπους τροφαῖς μὲν κεχρῆσθαι τοῖς αὐτομάτως φυομέναις ἐκ τῆς γῆς καρποῖς, ἐσθῆσι δὲ ταῖς δοραῖς τῶν ἐγχωρίων ζώων.... Φασὶ γὰρ ἐν τοῖς ἀρχαιοτάτοις χρόνοις, παρ' αὐτοῖς ἔτι τῶν ἀνθρώπων κωμηδὸν οἰκούντων, παραγενέσθαι τὸν Διόνυσον.....

5 *Ind.* c. VII (Müller II 417-418) Πάλαι μὲν δὴ νομάδας εἶναι Ἰνδούς...... οὕτω μηδὲ Ἰνδοῖσι πόλιας εἶναι μηδὲ ἱερὰ θεῶν δεδομημένα· ἀλλ' ἀμπέχεσθαι μὲν δορὰς θηρίων ὅσων κατακτάνοιεν...... Σιτέεσθαι δὲ καὶ τῶν θηρίων ὅσα ἕλοιεν ὠμοφαγέοντας, πρὶν δὴ Διόνυσον ἐλθεῖν ἐς τὴν χώρην τῶν Ἰνδῶν. Διόνυσον δὲ ἐλθόντα, ὡς καρτερὸς ἐγένετο Ἰνδῶν, πόλιάς τε οἰκῆσαι, καὶ νόμους θέσθαι τῇσι πόλισιν, οἴνου τε δοτῆρα Ἰνδοῖς γενέσθαι.....

e senza templi; cibavansi de' frutti della terra o delle cortecce degli alberi « e vestivano le pelli delle fiere uccise ». Bacco per primo insegnò loro a fabbricare città, instituì leggi, diede loro il vino e li ammaestrò nell'agricoltura e nell'uso delle armi. Per tal modo rimane illustrato il costume dato agli Indiani nel nostro musaico. Colui che vediamo contrapposto al Satiro indossa la pelle di fiera al modo stesso d'una figura che apparisce sopra un musaico trovato in Palestrina, edito nell'opera del Bellori, ov'è figurato il ratto d'Europa[1]. Una maniera simile di veste selvaggia era detta dai Romani *mastruca*[2].

Appare manifesto pertanto che l'autore della rappresentanza, forse più complessa e certamente più artistica, da cui proviene il musaico del Kircheriano, ha cercato di attenersi alla verità storica, così com'era tramandata dalla tradizione letteraria. La qual cosa non è nuova nell'arte; troppo è noto ad esempio, *si parva licet componere magnis*, l'indirizzo realistico della scuola di Pergamo, che nelle famose statue de' Galli si studiò riprodurre fedelmente i costumi di que' popoli, quali li descrivono gli storici[3]. In ogni caso il nostro musaico, sebbene non molto pregevole artisticamente, riesce importantissimo sotto l'aspetto archeologico, dando a vedere anche una volta rivestito delle forme mitologiche il grande concetto che avevano i Greci della loro missione civilizzatrice nel mondo. Infatti, essendo ritratti gli Indiani in istato pressochè selvaggio, la spedizione bacchica viene ad assumere più nettamente il carattere di spedizione civilizzatrice. Nel quale mito

[1] Op. cit. append. tav. XII.
[2] Isid. *Orig.* XIX 23, 5.
[3] Cfr. Brunn *Ann. d. Inst.* 1870 p. 295, 296.

risiedeva in parte, come si è accennato più sopra, la verità storica; però, che sotto il nome di Dioniso si nascondesse la grande figura d'Alessandro, che diffuse nelle regioni dell'Indo la splendida luce dell'ellenismo.

GHERARDO GHIRARDINI

LA PARTENZA DI ULISSE DA POLIFEMO PITTURA PARIETARIA DI POMPEI.

(*Tav. d' agg. H.*)

Il quadro (a. 1,13, l. 0, 88) che dietro un disegno del sig. Eichler vien pubblicato sulla tav. d'agg. *H*, adornava il muro d. (N) del tablino della stessa casa pompeiana (reg. VI is. 14 n. 30), nel cui atrio si trovò la pittura di Laocoonte pubbl. *Ann.* 1875 tav. d'agg. *O*. La casa è stata descritta *Bull.* 1876 p. 48 ss. 1878 p. 196 ss.; il quadro fu mentovato *Bull.* 1876 p. 53, 1877 p. 91, descritto da A. Sogliano nel *Giorn. d. Sc. di Pomp. N. S.* vol. III p. 148 ss. e pubblicato ivi stesso sulla tav. V. Come il quadro del Laocoonte, così anche questo fa parte d'una decorazione eseguita nel terzo stile, nell'epoca cioè all'incirca de' quattro primi imperatori.

Nel primo piano a sin. sta ritto Polifemo, di carnagione molto scura, barbato, coll'occhio di Ciclope accennato come una macchia nera al disopra del naso, mentre i due occhi umani son dipinti di color grigio; si potrebbe credere di vedere in essi espressa la cecità. La siringe gli pende dalla pelle annodata sul petto; in una borsa sotto al braccio sin. egli porta un agnello, ed appoggia la d. alzata all'altezza della spalla ad un

lungo e nodoso bastone. Attorno a lui pascolano le sue capre e pecore; ed una di queste ultime (a sin.) sembra gli rivolga pietosamente lo sguardo, come meravigliandosi della mestizia che egli esprime nella sua attitudine. Dietro di lui evvi un piccolo seno di mare, al di là del quale si alza una montagna dirupata e nuda all'infuori di pochissime piante, ed in questo seno, nel centro del quadro, sta una nave, di cui è visibile soltanto la poppa, e intorno ad essa l'equipaggio composto di nove persone. La poppa ha la solita forma: finisce con un disco ornato di penne (Graser *die Gemmen des. Mus. zu Berlin mit Darst. ant. Schiffe*, Berlin 1867, p. 4), delle quali poco è conservato (un po' più però di quello che si vede sulla nostra tavola), ed è più sotto cinta d'una corda onde pendono de' fiocchi. Le zone di diversi colori visibili sul fianco della nave sono (da sopra) verde, paonazza, bianca: verso la spalla del Ciclope comincia la zona verde che sta al disopra delle altre, al margine stesso. Il Ciclope è cieco senza dubbio, giacchè non si accorge nè della nave nè degli uomini. Questi ultimi stanno a semicerchio, segnando così la linea della spiaggia, in modo però che quello più vicino al Ciclope, e che sta avanti agli altri, forma prospettivamente il centro di essi: ed evidentemente questo è il personaggio principale, il capitano della nave. - Che cosa significa il gesto di questo uomo?

Il gesto della d. è molto significativo; la forte piegatura nel gomito mostra non esser questo un movimento istantaneo: egli sta lì già da qualche tempo osservando il Ciclope, colla mano alzata in segno di somma attenzione e di apprensione: quasi si nasconde dietro di essa. Quanto alla sin., niente sarebbe più semplice che crederla alzata anch' essa sotto l'impulso della medesima agi-

tazione dell'animo cagionata dalla vista del Ciclope; anzi bisogna dire che, tenuto conto soltanto della figura stessa, ogni altra interpretazione sarebbe stentata e poco naturale. D'altra parte però, tale risultato non è del tutto soddisfacente. Di tutti questi uomini, minacciati da un grave pericolo, nessuno si mostra interamente dominato dalla paura: in parte allestiscono la nave, in parte osservano il progredire di tale lavoro, in parte guardano attentamente il Ciclope, spiando i suoi movimenti, per potersi regolare secondo di essi. Ora quest'ultimo lo fa anche il loro capitano: ma con questo gesto di ambedue le mani alzate egli fa l'impressione di essere più spaventato degli altri e di non poter per tale motivo contribuire, come i compagni, a far quanto è necessario per la salvezza, mentre spetterebbe proprio a lui di dirigere gli sforzi degli altri. Si desidererebbe di poter spiegare il suo gesto in modo che egli, mentre colla d. significa l'estrema attenzione, nel tempo stesso, non osando parlare, facesse colla sin. un cenno ai suoi compagni, raccomandando loro di far sollecitamente e senza rumore i preparativi per la partenza.

Una tale spiegazione si raccomanderebbe in un modo speciale per il fatto, che i tre compagni stanti dietro di lui sembrano proprio d'esservi stati messi apposta per interpretare in tal senso il suo atteggiamento: due di essi (quello a sin. barbato, con clamide verde, l'altro con clamide giallo-bruna) guardano, com'egli, attentamente il Ciclope, mentre quello in mezzo osserva il lavoro di quelli che allestiscono la nave. Però, bisogna confessarlo, il gesto che qui vediamo, difficilmente potrà avere tale significato: il braccio a tale scopo dovrebb'essere steso più addietro, verso i compagni, e fors'anche girato col pollice

ingiù e colla parte esterna della mano rivolta verso lo spettatore.

Fra i compagni dell'eroe furono già mentovati que' tre che gli stanno dietro. Quello a sin. solo fra tutti ha barba, e può essere paragonato a quel marinaro barbato che in certe rappresentanze di Teseo che abbandona Arianna (Helbig 1218; *Bull. d. Inst.* 1876 p. 223 n. 17) aiuta l'eroe a salir nella nave: possiamo forse chiamarlo il timoniere.

Due uomini sono occupati colla nave; essendo il disegno qui, come in molte pitture pompeiane, non del tutto corretto, si potrebbe dubitare, se vi stiano dentro o dietro di essa. Non esito punto però a decidermi per la seconda opinione: stanno proprio sulla spiaggia del mare, la cui linea ci viene indicata dalle montagne che sorgono a sin. E poi la loro azione è troppo chiara per dar luogo a dubbi: quello a sin. (con clamide verde) alza in su la nave, che sta ferma (κέλσασα) sull'arena del lido, mentre l'altro, un giovane ignudo, s'adopera a tirarla nell'acqua più profonda; nel viso del primo si dipinge in modo caratteristico lo sforzo ch'egli deve fare: specialmente intorno alla bocca e nelle ciglia; sulla nostra tavola ciò non è chiaro quanto nell'originale. Un terzo compagno, l'ultimo a sin., con clamide verde anch'esso, sta tranquillo, osservando e dirigendo probabilmente gli sforzi degli altri due.

Restano due uomini, a d. del capitano, di cui quello che sta più avanti, un bel giovane appena adulto, nudo del tutto, ha sciolto in questo momento le πρυμνήσια, levandole senza dubbio da un sasso, intorno al quale erano state messe. Lo spavento si dipinge vivamente nel viso, senza però deformarlo: negli occhi spalancati sotto le ciglia tirate verso il naso, e fissati

sul Ciclope, nella bocca mezzo aperta colle estremità tirate indietro, finalmente in tutto il suo atteggiamento. Egli ed il suo compagno vengono dal gruppo ultimamente descritto: il piede d. è rimasto molto addietro, quello sin. messo avanti non più di quanto era necessario per poter, colla parte superiore del corpo curvata avanti quanto mai era possibile, levar la corda dal sasso: appena fatto questo, egli si ritira, ed è questo il momento qui rappresentato. Perocchè s'ingannerebbe chi volesse sostenere ch'egli stia per attaccar la corda: in tal caso il suo sguardo dovrebbe esser rivolto a quell'oggetto cui volesse attaccarla; e poi, se si trattasse d'un arrivo, una volta che si avesse il coraggio di sbarcare e di rimanere in vista del Ciclope, l'atteggiamento del giovanetto, pronto a ritirarsi appena fatto quello che ha da fare, non sarebbe giustificato. L'altro sta nella stessa direzione: è venuto per aiutare il compagno, ma è rimasto addietro; alza la sin. in segno di attenzione, fissando anch'egli il Ciclope.

La spiegazione sarebbe facile: la partenza di Ulisse dopo l'accecamento di Polifemo; nè farebbe difficoltà il numero ristretto de' compagni: due soltanto oltre i sei che con Ulisse erano fuggiti dalla spelonca del Ciclope; una tale libertà sarebbe giustificata da riguardi artistici. Ma il male è che la persona principale non è Ulisse. Non giova qui ricordare che in un'epoca anteriore Ulisse fu rappresentato senza il suo *pilos* e senza barba – così Polignoto lo dipinse a Delfi – nè addurre que' pochi monumenti – vasi ed urne etrusche – ov'egli è privo di questi distintivi. Nella pittura campana Ulisse ha un tipo ben determinato [1], conforme

[1] Cf. oltre il catalogo dell'Helbig *Giorn. d. Sc.* N. S. II pag. 377 tav. X (*Bull.* 1873 pag. 240) e *Bull.* 1878 pag. 163.

a quello che gli è proprio in tutta l'arte antica) prescindendo dall'epoca suaccennata, e questo giovane imberbe, dalle forme svolte ed eleganti, dalla carnagione florida, inerme, colla clamide che gli scende quasi fino ai piedi — lo vede ognuno — non è l'ἀνὴρ πολύτροπος. Ed è perciò che il Sogliano, quando nel *Giorn. d. Sc.* l. c. diede notizia del nostro quadro, volle riconoscervi l'incontro di Enea con Polifemo (Virg. *Aen.* III 588 ss.), opinione approvata adesso anche dal Robert *Annali* 1878 pag. 268. Non credo però che tale spiegazione sia ammissibile. Manca tutto ciò che sarebbe caratteristico per quell'incontro; l'affamato e supplice Achemenide, Anchise che lo consola, Ascanio, *Dardanii habitus*, e l'assenza di tutto ciò; che pure era facile il rappresentare, pesa tanto più, perchè qui non si tratta d'un artista mediocre come quello del Laocoonte. Anche ne' dettagli non c'è alcuna cosa che vada d'accordo con Virgilio, oltre la *trunca pinus*: Polifemo non cammina verso il mare, per lavarvi il suo occhio, *dentibus infrendens gemitu*, ma sta tranquillo, colle spalle rivolte verso il mare, con un contegno ed un'espressione del viso quale p. es. poteva avere pronunciando le parole *Odiss.* IX 446 κριὲ πέπον κτέ; la gomona non *inciditur*, ma si scioglie [1].

[1] Non posso nemmeno convenire con quelli che nel Laocoonte della stessa casa ravvisano una manifesta illustrazione del racconto di Virgilio (Sogliano *G. d. Sc.* l. c.; Engelmann *Jen. Lit. Ztg.* 1876 pag. 814; Robert *Annali* 1878 pag. 268). Presso il poeta Laocoonte è afferrato dai due serpenti sopra i corpi de' figli, mentre armato li soccorre: qui si è rifugiato all'altare ed è assalito da un serpente solo. Ivi i serpenti si dicono: *bis medium amplexi, bis collo squamea circum Terga dati*; ammettiamo, che *bis* si riferisca al numero de' serpenti, che nel quadro il sacerdote sia cinto in un certo modo nella metà del corpo — benchè questo non dovrebb'essere ammesso —: è certo sempre, checchè ne dica l'Engelmann, che il collo è assolutamente

Non offrendosi dunque alcun'altra spiegazione, conviene dire che infatti vi sia rappresentata la partenza d'Ulisse, e che o l'autore stesso della composizione o, ciò che è più verosimile, un copista — sia l'autore della copia presente, sia uno anteriore — abbia sostituito per motivi a noi ignoti un'altra figura a quella d'Ulisse. Forse quest'altra figura era un ritratto (idea suggeritami dall'amico Robert, da lui stesso però subito abbandonata), benchè la fisionomia abbia un carattere piuttosto ideale che individuale. Ammessa una tale sostituzione, sapremo anche spiegarci l'atteggiamento dell'eroe, non adatto nè alla situazione (vd. sopra) nè alla persona d'Ulisse; siamo liberi cioè di supporre che l'atteggiamento di quest'ultimo non sia stato fedelmente riprodotto, e che nella composizione originaria fosse quale fu accennato sopra.

Il quadro originario doveva essere un'opera d'arte di merito non comune, piena d'interesse e ricca di concetti artistici. Rappresentava in primo luogo una situazione critica: lo spettatore doveva sentirsi mosso a compassione verso i poveri Itacesi erranti, doveva al pari di essi stessi domandarsi, con ansietà, se riusciranno a fuggire di nascosto, ovvero se il mostro, accorgendosi di loro, passando dalla sua malinconica

libero. Ed è certo altresì che egli in nessun modo *clamores simul horrendos ad sidera tollit*. La presenza [illegible] fatto rappresentato nel gruppo vaticano non era del tutto ignoto nemmeno all'autore del quadro; i quattro uomini, di cui uno pare che voglia fuggire (*diffugimus visu exsangues*) non sono che un corredo che il pittore poteva e doveva inventare anche indipendentemente da Virgilio. Per tali motivi e credendo, come credo tuttora, che non si può dimostrare nè che al pittore sia stato noto Virgilio, nè che non l'abbia conosciuto, non accennai nemmeno negli *Annali* del 1875 ad una relazione con Virgilio, non perchè non l'avessi veduta, come crede l'Engelmann, ...

quiete alla più sfrenata collera, procurerà loro nuovi e gravi pericoli. Vi era poi il contrasto fra il Ciclope, il mostro dalla forza brutale, ed Ulisse, l'uomo dalla fisionomia intelligente e svelta, dal corpo esercitato in mille pericoli, che senza dubbio qui pure mostrava di essere all'altezza della situazione ed ispirava la fiducia, che, qualunque cosa succedesse, non gli mancherebbe la presenza di spirito per prender le migliori misure possibili onde salvar la propria vita e quella de' compagni. Questi poi anch'essi quasi tutti sono figure interessanti e caratteristiche: così il bel giovanetto ignudo, che pieno di spavento nondimeno si è avanzato per sciogliere le πρυμνήσια — il barbato timoniere — quello che si sforza a smuover la nave dal lido — il giovane che lo aiuta — quello finalmente che, più remoto dal pericolo che gli altri, osserva col sangue freddo d'un vecchio marinaro e dirige gli sforzi de' due compagni.

Anche la composizione è molto lodevole. Il centro vien formato dalla nave e dai tre uomini occupati intorno ad essa. Il maggior numero delle persone a d. — mentre Polifemo è circondato soltanto dalle sue capre e pecore — vien contrabilanciato dall'esser essi posti in un piano più lontano dallo spettatore; ed infatti Ulisse coi cinque uomini che gli compariscono a d. occupa appena una parte maggiore della superficie del quadro che Polifemo solo. Era poi ingegnosa l'idea di disporre gli Itacesi in una fila lungo la spiaggia del seno di mare, assegnando all'intrepido eroe il posto pericoloso ed onorifico avanti agli altri e vicino al nemico, in modo però che prospettivamente egli sia nel centro del gruppo. Si osservi ancora, che chi guarda soltanto gli Itacesi, ne trova il centro in Ulisse, mentre attendendo all'assieme del quadro il gruppo

di essi si divide in due parti: i tre cioè che sono occupati intorno alla nave, stanno nel centro di tutta la composizione, mentre gli altri insieme con Ulisse fanno contrapposto al Ciclope.

SARCOFAGO DI CHIUSI

Mon. dell'Inst. vol. XI. tav. [illegible]

Pubblicando nelle tavole indicate i disegni per quanto possibile esatti e completi del suddetto sarcofago chiusino e degli oggetti ivi trovati, sarcofago che per l'arte, cui appartiene, e per diverse particolarità importantissime destò fin dal primo annunzio del suo ritrovamento (Gennaio 1877) l'attenzione dei dotti e che con ragione può chiamarsi già molto rinomato. Rimandando a quelle relazioni in parte molto accurate mi dispenso qui di ripetere una minuta descrizione del sarcofago e della tomba a cinque camere, scoperta dal sig. P. Bonci Casuccini nel suo podere denominato la Martinella, senz'altro intraprendo l'esame di una circostanza estrinseca, che pare [illegible] a fissare l'epoca, alla quale l'origine del nostro sarcofago in terracotta deve ascriversi, con un ragionamento diretto e a prima vista assai semplice.

Vedi *Bull. d. Inst.* 1877 p. 196, 399 e 225 (Helbig): *Notizie degli Scavi* 1877 p. 140, 142 segg. (Nardi-Dei, Gotti, Brogi): *Academy* del 15 decembre 1877; *Revue archéologique* 1878 p. 164 segg. Finalmente alcune osservazioni del sig. Helbig nella *Nuova Antologia* di Firenze vol. VIII serie 2ª 1 marzo 1878 pag. 186. Il sarcofago si trova ora nel Museo Etrusco di Firenze.

Asse romano ed iscrizioni.

Si rinvenne entro la cassa del sarcofago, insieme ad uno scheletro e con varî oggetti antichi (v. *Bull. d. Inst.* l. c. 201 seg. *Notizie* l. c. 142) un asse romano di sistema onciale ornato della testa di Giano e della prora, senza il nome del triumviro monetale. E poichè i Romani incominciarono a battere gli assi onciali nel 537 (217 a. C.), i quali furono in uso fino al 665 (89 a. C.), mentre dall'anno 608 (146 a. C.) divennero frequenti sempre più le marche dei triumviri monetali, si è supposto di poter constatare l'epoca del nostro monumento con precisione nella metà del secolo secondo avanti C. o almeno come posteriore alla fine del secolo terzo.[1]

Dobbiamo però rilevare che il sarcofago offre una difficoltà inopinata che minaccia metter in dubbio un risultato tanto gradito. Già da principio i dotti si maravigliarono che il lembo superiore della cassa contenesse due iscrizioni, l'una intagliata nell'argilla, l'altra dipinta sull'intonaco, che in seguito copriva l'argilla grezza; ma si acchetarono nell'opinione, che si trattasse della medesima epigrafe, ripetuta nel colorire il sarcofago, il quale prima sarebbe stato ordinato

[1] Queste monete sono quasi sempre molto danneggiate (o martellate a bella posta o rovinate dall'uso) e pajono accennare ad una epoca sempre un poco più [illegible] della tomba. Altre monete ritrovate in tombe p. es. *Bull. d. Inst.* 1877 p. 118 (Corneto, sistema onciale); *Bull.* 1879 p. 57 (ivi stesso, sist. anteriore); l. c. p. 59 (ultima riduzione?); *Bull.* 1881 p. 137 (Perugia, [illegible]); *Bull.* 1882 p. 163 (Volterra); *Bull.* 1880 p. 65 seg. (ivi stesso, sistema anteriore); *Bull.* 18[illegible] p. 23 seg. (Toscanella, monete di Augusto).

in materiale grezzo. Ma dopo averlo studiato con agio mi son convinto, che in verità abbiamo da riconoscere due iscrizioni diverse [2], di cui la seconda è conservata soltanto in parte. Metto qui appresso le traccie di questa sotto le lettere corrispondenti dell'anteriore. Eccone questo [illegible]

Debbo far osservare prima, che le ultime sillabe di due nomi della seconda iscr. accennano ad una donna e non ad un uomo, come puranche gli oggetti trovati nel sarcofago sono tutti di uso femminile. Con questo non può stare l'opinione esternata nella not. 1. Confesseremo dunque, che il nostro monumento abbia servito a due sepolture diverse? che per conseguenza l'asse romano non ci giovi del tutto per stabilire distinzioni cronologiche? Non lo crediamo, perchè serie considerazioni c'impediscono di accettare, che nel caso nostro un cadavere sia stato rimpiazzato da un' altro [4]. « Imperocchè in primo luogo il sar-

[1] Il sig. Gotti (*Not. degli Scavi* l. c. p. 142) era del parere, che l'iscrizione posteriore doveva indicare il nome del marito della defunta, [illegible]

[2] Questa osservazione fu confermata dopo il trasporto del sarcofago nel Museo Kircheriano, essendo caduto un po' più dello stucco che copriva le lettere sottoposte.

[3] [illegible] contratto un poco per conseguenza del disseccamento. Sulla tavola queste lievi impressioni sono indicate con linee scure.

[4] Nè più probabile è un altro espediente, cioè che vi fossero deposti in pochi anni due corpi umani. Si rifiuta da se, essendosi trovato, come si afferma con certezza, soltanto uno scheletro. Inoltre non è verisimile che la prima iscrizione non sarebbe ripetuta colla seconda, la quale non riempie che un poco più della metà della riga. Altre ragioni, che esibiamo nel testo, parlano pure contro questa supposizione.

cofago non fu mai collocato nella tomba in istato rozzo, ma mostra (come la più gran parte delle terre cotte) di esser destinato dall'artista fin dapprincipio per un compimento in colori: l'argilla, dove l'impasto è sciolto, è troppo pura, per essere stata esposta tanto tempo all'aria delle tombe [1]. Questo argomento una volta adottato, non si dirà più che il sarcofago, già colorito, abbia servito prima coll'iscrizione incisa, dopo colla dipinta: la perfetta conservazione, la freschezza dei colori e l'assenza di qualunque ristauro escludono un uso ripetuto. Ma come argomento decisivo posso addurre che i colori del fregio ornato con ovoli toccano in alcuni luoghi e cuoprono l'intonaco biancastro del lembo, che porta l'iscrizione in discorso; la pittura è perciò contemporanea alla seconda e non alla prima iscrizione. Finalmente ci resterebbe sempre il fatto molto strano che si fosse vuotato un sarcofago per deporvi un altro membro della medesima famiglia. Si confronti uno di quei mattoni ritrovati nella stessa tomba (*Bull.* l. c. p. 204 n. 2), ove riapparisce il nome dell'iscrizione incisa: « *Seianti* ».

Ma se non si tratta che di una sola persona ivi sepolta, come risolvere questo dilemma delle due epigrafi? Io non so ideare che un' espediente, cioè che il sarcofago, dopo essere stato ordinato ed eseguito in argilla grezza, fosse messo da parte per una qualsiasi ragione, che possiamo per ora lasciare in dubbio. È cosa certa che l'iscrizione primitiva non fu incisa, ma impressa con lettere movibili [2], nell'argilla non ancora cotta, e

[1] Soltanto la parte sinistra della cassa e del coperchio ha sofferto molto dal salnitro. Il colore bianco, che dappertutto pare abbia servito da fondo, è per conseguenza svanito; gli altri colori sono in parte screpolati; l'argilla ha ivi un aspetto quasi nero.

[2] Circostanza molto interessante ed attestata da altri esempi

dopo indurita un poco, scavata con lo scalpello nelle parti interiori delle lettere; essa è dunque contemporanea alla fabbricazione del sarcofago. In quanto poi all'altra iscrizione, mi sia lecito di proporre una congettura, che mi pare la più probabile. Le tracce delle lettere conservate (e con queste finiscono i titoli della defunta) sono facili a supplirsi in: . . . *Larshalisa*. Ora se computiamo la proporzione degli intervalli dalle lettere scritte il numero delle lettere mancanti, come l'ho fatto ripetute volte avanti l'originale, risulta il posto per 21 a 22 lettere. Questo medesimo numero ci si offre (contando pure le interpunzioni) nella leggenda:

Seianti : Vilania Tarchisa : Larmalisa)

È dessa scritta sull'uno dei mattoni ritrovati nella medesima tomba (*Bull.* l. c. p. 204 n. 2. *Notiz. d. sc.* p. 140). Non mi pare tanto ardito di supplire per mezzo di questa l'iscrizione del sarcofago quasi del tutto svanita. L'uso generale dei tegoloni iscritti è ben noto, nè ci mancano esempi di corrispondenza coi titoli delle urne.[1] Ne risulterebbe che il sarcofago fosse fab-

che non posso tutti addurre in questo luogo; vd. A. Dumont *les inscriptions céramiques de la Grèce* (p. 45 cf. *Revue archéol.* 1878 p. 125).

[1] Anche la tomba in discorso ne dà altre prove. Si confronti l'epigrafe dell'urna della camera 3 (*Bull.* l. c. p. 203): *Larsnei Velual Papaslisa* con quella del mattone 3 (p. 204, che ha nell'ultimo verbo soltanto *papa*). L'epigrafe del tegolone 1 *Lo Velu lo Tutnal* si trova pure in un'urna trovata a poca distanza (*Not. d. sc.* p. 142). Altri esempi di epigrafi corrispondenti ci si presentano: *Bull. d. Inst.* 1866 p. 194 segg. *Bull. d. Inst.* 1873 p. 156 colla nota del sig. P. Nardi-Dei p. 157 « quando l'epigrafe sta scritta nel tegolo e nell'urnetta dello stesso loculo, viene di rado ripetuta interamente, ma per lo più è accorciata anche con parole dimezzate ». *Bull.* 1851 p. 168: qui

bricato per una *Larthia Seianti*, ma non terminato, oppure — ciò che mi pare più verisimile — che la *Larthia Seianti* e la *Seianti Vilianía* non siano che una persona, e che il sarcofago fosse ordinato durante la sua vita prima che essa si maritasse di nuovo (« *binarum nuptiarum exempla* » vedi M. Schmidt, « *Quaestiones de rebus Etruscis* », il cui scritto non ebbi nelle mani). Aggiungo che la seconda parola (*Vilianía*) rassomiglia abbastanza a quella della leggenda del sarcofago (io ho letto *Minanina?*) per essere forse identica; ma bisogna anche confessare che nello stato attuale non mi fu possibile di riconoscere una piena coincidenza. Del resto tocca agli eruditi nella lingua etrusca il decidere, se la mia supposizione possa essere adottata [1].

Se per questa digressione non abbiamo ottenuto un risultato molto differente da quello già anticipato nelle relazioni sopra lodate, non la crediamo però superflua, nè forse inutile: l'epoca del nostro insigne monumento non può essere anteriore a quella del suo

le epigrafi dei tegoloni si trovano soltanto nei loculi contenenti urne sprovviste d'iscrizioni. Finora gli scavatori hanno pur troppo trascurato tali osservazioni.

[1] Per quanto io vedo, non v'è difficoltà. La Seianti del mattone è la persona dell'iscrizione dipinta è *Larsnalisa* « moglie del figlio della Larsnei » (cf. Deecke, *Etr. Forschungen* I p. 80). Ora il figlio della Larsnei è il padrone della tomba, seppellito in faccia all'entrata: *Bull.* l. c. p. 198 *Notiz. d. sc.* p. 140, *Laris Larsn(al) Sensual Laris*, figlio di Larsnei etc. (cf. Deecke l. c. p. 61). La moglie sarebbe dunque seppellita (nella cam. 2) alla destra del marito, ciò che concorda bene colla nostra opinione, che il tegolone menzionato appartenga originariamente a questo luogo e che porti l'iscrizione identica con quella del sarcofago. È vero che nel rapporto delle *Notizie* p. 140 leggiamo che « fu perduta, a quanto si disse, quella (tegola), che doveva riportare l'iscrizione del sarcofago bellissimo », ma (l. c.) vien confessato che « di tali tegole non si tenne conto ». Così il sig. Helbig lascia del tutto in dubbio « a quale camera le singole iscrizioni si riferiscano ». Vedi intanto la nota precedente.

contenute che per un tratto di anni relativamente breve, chè sarebbe scorso dall'esecuzione fino alla morte della donna ivi deposta. Quindi, in conformità coi punti di vista sullodati intorno all'asse onciale non sarò troppo ardito ascrivendolo alla prima metà del secondo, o al più al fine del terzo secolo.

Intorno alla forma della cassa mortuaria.

Quando si tratta di ricerche istoriche (e il punto di vista storico è sempre il primo ed ultimo anche nello studio dell'arte) due metodi s'incrociano e s'appoggiano necessariamente. L'uno, fondato sul confronto dei monumenti fra di loro, stabilisce un ordine relativo di sviluppo stilistico ed ideale; l'altro, per mezzo di ragionamenti estrinsechi, studiasi a creare certi punti fissi ed assoluti della cronologia, onde dipendono quasi attaccati i fatti soltanto relativamente conguagliati. — Questa seconda operazione ci ha fornito una data per ora soddisfacente senza badare al carattere artistico del nostro sarcofago. Ora, per definire coi mezzi comparativi il posto che occupi nella lunga serie delle urne etrusche, non basterà restringerci a questo solo genere di monumenti. Se mai una specie dell'arte plastica esige di essere trattata nello strettissimo contatto coll'arte del pittore e dell'architetto, i sarcofaghi etruschi pretendono senz'altro il primo posto; e sono le tombe istesse che ci hanno conservato fino ad un certo punto esclusivamente questa vetustissima unione delle arti, giammai interamente abbandonata dagli antichi. Ora lo sviluppo della pittura etrusca ci è noto in maniera fondamentale per gli importantissimi studii dei sigg. Brunn ed Helbig; i sarcofaghi però furono interpretati finora in modo molto più individuale; nell'insieme, per così dire, del prodotto d'arte che ci presenta la tomba, si è appena

entrato. Perciò mi sia lecito di istituire su questa alleanza solidaria un breve esame, che spero ci farà pure apprezzare meglio le particolarità del nostro monumento.

Tipi principali. L'uso dei sepolcri rinchiude da memoria d'uomo due concetti principali, quello del σῆμα, del monumento, per conservare la memoria dei superstiti, e quello della casa, come abitazione dei defunti. Tutte e due le nozioni si trovano riunite in un certo modo fin ai nostri giorni: ma nella costruzione delle tombe suole prevalere l'una o l'altra, secondo il carattere dei popoli e dei tempi. Le piramidi, i tumuli sono l'espressione più monumentale della prima idea, ed ai Greci dell'epoca storica, sempre fedelissimi al *sema*, ne appartiene il perfezionamento il più artistico. Nell'Etruria come nell'Asia minore, paesi riuniti per un contatto più che accidentale, troviamo i campioni principali della forma architettonica (secondo le idee eroiche, nate altresì nell'Oriente). La differenza maggiore è, che nella Licia, Frigia, Lidia si imitava di più, fino alla perfetta illusione, l'aspetto esterno delle case o dei tempii, mentre nell'Etruria se ne trovano certo esempi (come p. es. a Sovana, a Castel d'Asso, a Norchia), ma però nelle tombe più sontuose si pone ogni cura nel guarnimento interno delle camere[1]. Ora il sarcofago, che può considerarsi come l'abitazione più ristretta del defunto, riceve naturalmente le forme recategli da quel domicilio più vasto, vale a dire o la forma della casa (e del tempio) o la forma della suppellettile principale della stanza, cioè

[1] Mi basta di stabilire qui soltanto distinzioni generali, « a potiori ». Non mi fugge, che molte particolarità vengono prodotte, soppresse o alterate da circostanze locali, dalla natura del terreno ecc.

della kline e del letto. Infatti son questi i due tipi primitivi e quasi fondamentali di tutte le casse mortuarie dell'Asia minore e dell'Europa antica.[1]

Il sarcofago in forma di letto non è da separarsi dal suo riscontro artistico e materiale, dalla banca cioè tagliata nella roccia viva, da cui non differisce che per il diverso collocamento del morto stesso. Secondo il costume più primitivo, e quindi più antico, il morto fu deposto semplicemente sopra la banca (tomba di Corneto: *Ann. d. Inst.* 1829 tav. d'agg. D; grotta Campana di Veii: Dennis *Cities* ecc. I p. 45; Reber *Kunstgesch.* p. 373). Poi quasi a compensare la deposizione del morto dentro la cassa, la sua effigie vien rappresentata sul cuscino. Per questo tipo sempre molto antico menzioneremo qui soltanto l'importantissimo sarcofago di Cervetri (*Mon. d. Inst.* VI 49. *Musée Napoléon* III, tav. LXXX). Possiamo già qui aggiungere un'osservazione generale, molto naturale per il tipo in discorso[2], ma che vale pure nella più gran parte delle urne in forma di tempietti o di case: che lo stile tettonico di tutti questi monumenti accenna alla fabbricazione in legno. Ne segue una modificazione dello stile archi-

[1] Lascio da parte la forma di altare molto più rara (sarcofago di Scipione Barbato) che spetta al culto dei morti ed appartiene originariamente al *sema* eretto sopra i sepolcri. — Chi vorrà assentire all'opinione del Semper, che una specie di tombe licie sia tratta dal modello del rogo (*der Stil* I 230, 314 seg.), nondimeno concederà, che questo dipenda dall'idea tettonica della casa. — Ben diversi son i sarcofaghi dell'Egitto e quindi della Mesopotamia e delle terre fenicie, derivati dalle fascie e dall'involto delle mummie. Pei monumenti rispettivi della Fenicia cfr. ora *Revue archéol.* 1878 tv. 16 p. 71 seg., ove si è trattato ultimamente di questo genere di sarcofaghi. È bene a notarsi che nell'Etruria non si trova nessuna traccia di tale influenza.

[2] È vero che la grotta Regulini-Galassi conteneva il tetto eseguito in bronzo, ma, per quanto sappiamo, per eccezione e senza alcun' influenza sulla forma delle casse mortuarie.

tettonica (almeno per l'ultimo tipo), che si osserva già nella Grecia come nell'Oriente, e che con buone ragioni si può ritenere per antichissima. L'indizio caratteristico di queste stile sono i quattro piedi in forma di ceppetti o zamponi sotto gli angoli della base, i quali devono riguardarsi come i termini inferiori dei quattro pilastri che servono da sostegno del tetto a forma di schiena ¹. Per darne gli esempi più rimoti in rilevo, soltanto i sarcofaghi per la storia dell'arte interessantissimi, che ci ha fatto conoscere il Cesnola con i suoi scavi eseguiti in Cipro. Nel sarcofago di A m a t h u s (*Cyprus* tav. XIV), sebbene di epoca già avanzata, trasparisce quasi l'antica tradizione dei tipi, in Cipro con tanta tenacità coltivata. Ignota ci è l'età delle urne liscie (p. 272); ma il monumento il più pregevole di tutti, quel rinomato sarcofago

¹ Egli è molto interessante di vedere, come già nei sarcofaghi provenienti dalla Grecia il significato primitivo di questa costruzione vada perdendosi di più in più; in non pochi esemplari i piedi si trovano sulla medesima base con tutto il sarcofago. Non sono però ancora diventati mero ornamento, ma servono da basi a figure umane (cariatidi e giovani) disposte nel luogo dei pilastri in modo architettonico più o meno severo (cf. *archaeol. Zeitg.* 1847 tv. V, VI. 1857 tv. C, 1868 p. 38 segg. *Mon. d. Inst.* VI tv. 1, 2. 'Εφημερὶς ἀρχ. 1027). Un passo di più nell'andamento dell'ornamentazione ci mostra il sarcofago di Mistrà (*Expéd. de Morée* II tv. 43), ove i basamenti colle loro statue (bacchiche) vengono trasferiti su d'una linea orizzontale col fregio storiato; svanisce qui pure la funzione architettonica delle figure, mentre ancora in sarcofaghi romani (ed etruschi) osserviamo figure umane ritte in piedi ai due lati della rappresentazione; non hanno più le basi, ma servono come sostegno, sicchè non si può esser in dubbio intorno alla loro origine. — Ma per ritornare ai basamenti per noi tanto importanti, essi sono decorati spesse volte di animali selvatici e feroci di tipo asiatico (vedi tutti gli esempii sopra menzionati; in fine si trovano pure Amoretti con bighe), i quali appariscono altresì nei quattro lati dei sarcofaghi stessi. Riconosciamo qui un'altra particolarità dell'andamento dell'ornato: il processo della transizione e del distaccamento di soggetti principali e della loro trasposizione a parti accessorie.

di Golgoi (tav. X), ci offre sì pel suo raro arcaismo, sì per la sua stretta affinità colle urne di Chiusi un mezzo di confronto che merita di esser accolto con somma attenzione. Questa imitazione dello stile in legno osservata in tali urne cinerarie dell'Etruria (mentre conservano sempre la forma dei tempietti) deve considerarsi in primo luogo come avvicinamento ai mobili d'una casa (come già l'abbiamo rilevato nei sarcofaghi a forma di letto), essendo quelle urne destinate ad essere collocate nell'interno d'una tomba [1]. Dall'altra parte sarebbe ben strano il supporre imitazioni di legno senza ammettere che precedentemente si fosse adoperato quel materiale. Infatti l'uso dei sarcofaghi costruiti in legno ci è attestato nella Grecia, nella Crimea e nell'Etruria (Grecia: v. Ross *arch. Aufs.* I p. 28: una cassa bene conservata si trova adesso nella collezione del Varvakion in Atene. Russia meridionale: un prospetto dei numerosi sarcofaghi in legno del quarto e terzo secolo a. C., importantissimi per le loro strette analogie coi monumenti dell'Etruria, alle quali ritorneremo, ci dà nuovamente lo Stephani, *Compte-rendu* 1875 (78) p. 6 e not. 2. Etruria: cf. le osservazioni del François, *Bull. d. Inst.* 1849 p. 67, e del Koerte *Annal.* 1877 p. 107 not. 1).

I tipi dei sarcofaghi etruschi. Fin qui ci siamo limitati alle condizioni generali e quasi internazionali, secondo le quali i tipi primitivi delle urne etrusche si sono formati. Con questo però non abbiamo fatto che il primo passo per la conoscenza dell'arte specialmente etrusca. Per andare innanzi ci si presta egualmente

[1] All'incontro i sarcofaghi lisci e fregiati dell'Asia minore, come pure delle isole greche e della Grecia stessa (cf. Matz *archaeol. Zeitg.* 1872 p. 13 not. 3), destinati a cielo aperto e formanti le tombe stesse, non mostrano traccia delle suddette particolarità.

il metodo già accennato: il confronto coi progressi della pittura decorativa e del tipo architettonico delle tombe più caratteristiche.

Come parti accessibili all'influenza ed ai cambiamenti dell'arte decorativa ci si presentano nelle urne imitanti le klinai i lati piani fra i piedi del letto, adatti all'ornamento di tappeti ricamati; nelle urne in forma di tempietto i fregi, i cassettoni, le cornici, i dettagli del tetto ecc. Già si vede che, lasciando da parte per ora le figure da coperchio, lo sviluppo della prima classe è molto più coordinato all'arte del tessitore e quindi del pittore, quello dell'altra più soggetto ai cambiamenti dello stile architettonico. Con questa classificazione forse non sarebbe sconvenevole di conciliare la loro distribuzione geografica, trovandosi le urne a forma di letto più antiche, come i cassoni tagliati nella roccia, a preferenza nell'Etruria meridionale e marittima (a Veii, Caere, Tarquinii), l'altra specie di urne cinerarie nella val di Chiana, a Perugia ed a Volterra. Non è difficile di dimostrare, come l'una forma si connetta più colla deposizione dei morti, l'altra colla combustione, e come poi quest'uso dipenda dal terreno e dall'abbondanza di legna. Ma considerando che tali limitazioni locali fin dal quarto secolo a. C. hanno le loro eccezioni numerose [1], possiamo parlare in seguito d'un'arte etrusca generale, sottoposta alle medesime leggi di sviluppo, purchè riteniamo che

[1] Sarcofaghi in terracotta, travertino, nenfro, alabastro per l'intero corpo non si trovano soltanto a Chiusi, Perugia, Volterra invece delle urne per le ossa bruciate, ma anche a Cervetri e Corneto invece delle solite banche e casse tagliate nella roccia. Dall'altra parte si vedono le banchine mortuarie anche nelle tombe di Chiusi, ma queste servono per lo più da sostegni delle urne. Un esempio con letti mortuarî ci offre la tomba della Scimia (*Mon. d. Inst.* V, 14-16).

l'influenza esterna e quindi il progresso si manifesti fin ad un certo punto sempre prima nelle città più vicine al mare, che però le regioni interne (come la valle di Chiana) siano più favorevoli ad un arcaismo quasi inveterato, e che per conseguenza un monumento di quella provenienza e di perfezione analoga ad altri dell'Etruria marittima, sia da sospettarsi di origine relativamente posteriore.

Il confronto dei sarcofaghi etruschi colla pittura delle tombe può effettuarsi in diversa maniera, secondochè riguardiamo il loro posto decorativo o l'esecuzione stilistica o i soggetti rappresentativi.

Il significato ornamentale della pittura antichissima è quello di tappeti che coprono le pareti delle tombe. Lo stesso vale, come già abbiamo accennato, della decorazione distesa fra i piedi dei letti mortuarii. Il più antico esempio di questo stile ci è conservato nei dipinti della « tomba Campana » di Veii. È ben da notare che questi non hanno ancora nessuna relazione coll' architettura dell'interno, figurando semplicemente tappeti sospesi in due righe ai due lati della porta [1]. Pure nelle pitture cornetane di lavoro arcaico riconosciamo i contrassegni che caratterizzano l'imitazione dello stile sopraindicato. Sono figure umane disposte in striscie orizzontali con lembi improntati all'arte tessitoria. Alcuni degli ornamenti del soffitto (quadrati a scacchi ed altri) rassomigliano perfettamente alle coperte dei letti ivi rappresentati [2]. Aggiunga che al mio parere anche i cerchietti

[1] Antichissime pitture del medesimo stile con simili soggetti ci offrono pure: una tomba di Chiusi, *Bull. d. Inst.* 1874 p. 224; di Cosa, *Bull.* 1870 p. 36; di Caere, *Bull.* 1834 p. 49 segg.

[2] Si confrontino le soffitte nei dipinti della tomba Marzi (*Mon. d. Inst.* I, 32) e della grotta dalle Bighe (Micali *ant. Mon.* 69), coi tappeti rappresentati nel convivio della tomba Querciola. Vedi pure Helbig, *Ann. d. Inst.* 1863 p. 360 tv. d'agg. *M.*

e rosette lungo gli orli debbono intendersi come avanzi ornamentali dei chiodi dell'attaccamento [1]. Ma si scorge un gran progresso fra queste pitture e quelle della grotta Campana nell'accomodare gli ornamenti al piano architettonico delle pareti e del tetto, il che si rivela nel perfezionamento dei frontoni. Senz'esaminare in questa occasione il significato delle basi in forma di altari, che si trovano tante volte in mezzo a questi frontoni, si concederà senz'altro che servono come i capitelli da sostegno ornamentale della trave maestra della soffitta, e che si comincia a stabilire in questa maniera un principio per così dire architettonico nella pittura [2]. Di qui in poi l'andamento dell'arte decorativa lo vediamo manifestarsi nell'espansione del detto principio: l'indipendenza della pittura vien ristretta sempre più da cornici e dentature, per conseguenza s'introducono come fregi a rilievo [3] ed alla fine si trovano ridotte pure a metopi o a capitelli figurati [4].

[1] P. es. nella gr. delle Bighe Micali l. c. 68, 3. 4; nella gr. dai Vasi dipinti *Mon. d. Inst.* IX 13, 2. 5.

[2] Questi frontoni con le loro volute architettoniche, che per la composizione variabile prendono diverse forme (pure quella di un cantaro, Micali *ant. Mon.* 68, *Mon. d. Inst.* VII, 79), si trovano in tutte le tombe arcaiche di Corneto. È interessante per la storia dei frontoni figurati di vedere, come già nella tomba Querciola (*Mon.* I, 33) queste volute divengono verticali per dare spazio a più figure introdotte nel mezzo, e come poi si perdono del tutto, perchè tutto il frontone si è riempito di rappresentanze storiate (tomba dall'Orco, *Mon.* IX, 15; tomba di Chiusi, Micali *ant. Mon.* 70). Si possono chiamare in confronto le ben conosciute facciate a rilievo delle tombe di Norchia.

[3] Accenno ai dipinti di due tombe tarquiniesi (l'una detta « a quattro pilastri ») Micali, *ant. Mon.* 64, 65, 62 ed ai dipinti rinomati di Vulci (*Mon. d. Inst.* VI, VII, 32). Semplicemente un fregio mostra pure la tomba di Bomarzo (*Mon.* I, 42). Si confronti in fine la tomba Bruschi (*Mon.* VIII, 36) coi rilievi sottoposti ai frontoni nelle facciate di Norchia.

[4] L'esempio più caratteristico ce lo presenta la tomba « del Tifone » (*Mon.* II, 3-5) colla sua sviluppata architettura dipinta.

Ora secondo la nostra opinione i sarcofaghi in buona parte sviluppano l'ornamento in modo del tutto analogo. Già abbiamo accennato come punto di partenza i lati della kline, ornati di bestie fantastiche[1]. Alle pitture arcaiche poi del V e del IV secolo corrispondono il gruppo in terracotta di Cere ed i bassorilievi delle urne ben conosciute di Chiusi[2]. I sarcofaghi dipinti del III secolo si mostrano fregiati come p. es. il rinomato sarcofago coi combattimenti delle Amazzoni[3]. Delle cornici con ovoli, triglifi ecc. non faccio ancora parola, ma per citare un esempio stringente di parallelismo si confronti la tomba del Tifone col sarcofago ben conosciuto di Bomarzo: ambedue possono riguardarsi come i punti estremi di questa serie di monumenti[4].

Lato artistico. In quanto poi all'esecuzione tecnica, un sistema policromo vale dapprincipio nell'antichissima arte plastica come nella pittura, arti che non possono dirsi originariamente opposte. Anzi i bassorilievi arcaici, come lo mostrano le urne di Chiusi corrispondenti alle pitture severe, dipendono da quel lavoro

La tomba volcente colla rappresentanza di Plutone e Proserpina (*Mon.* II 53, 54) aveva già nel suo interno un capitello (*Mon.* II, 20, 7) scolpito con teste umane.

[1] Sarcofaghi e banchi antichissimi ornati di bestie di stile primitivo asiatico, analogo alle pitture di Veji, Cere *Bull.* 1847 p. 62 seg.; *Bull.* 1834 p. 99; Vulci *Mon.* I, 40, 7; cf. pure la porta della « grotta delle Iscrizioni » Micali *ant. Mon.* 67, 7) decorata nella stessa maniera.

[2] Corrispondono pure coi frontoni sopra indicati le parti triangolari dei coperchi; p. es. Micali *ant. Mon.* 69, 6 sono decorate col medesimo ornamento a volute.

[3] *Mon.* IX, 60. Cf. pure i sarcofaghi *Mon.* VIII, 18, 19; *Bull.* 1860, p. 90; i sarcofaghi del « Sacerdote » e del « Magnate » di Corneto *Bull.* 1876 p. 70 segg.

[4] *Mon.* II, 3-5. *Mon.* I, 42 ove la pittura delle pareti si trova in piena concordanza colla decorazione del sarcofago.

martellato, conosciuto sotto il nome di *sphyrelaton*, il quale con ragione è ritenuto più antico della pittura stessa. Nei contorni dipinti con varii colori nell'epoca meramente ornamentale non badasi ancora all'illusione prodotta dal chiaroscuro e dalla prospettiva. Il periodo più avanzato favorisce naturalmente lo stile plastico[1]: Come nei fregi greci, le figure isolate, messe però in contatto fra di loro per un'azione, sono staccate dal fondo per mezzo dell'ombra e del tondeggiamento (cf. gli esempi della nota 3 p. 100). Finalmente prevale quello stile romano-etrusco coi suoi gruppi misti e affollati, tanto caratterizzato dal verismo etrusco, sviluppato nell'epoca bassa, che ritroviamo pure negli altorilievi romani[2]. Così la decomposizione della pittura colla sua tendenza agli effetti della natura reale conduce ad una preponderanza dell'alto rilievo, rimpiazzante già nel III secolo qua e là le pitture murali, ma ancora più adatto alle urne, le quali dalla fine di quest'epoca in poi occupano sole tutta la decorazione interna delle tombe.

Lato figurativo. Con questo andamento del progresso decorativo ed artistico s'accorda benissimo la successione dei soggetti che vediamo rappresentati egualmente nelle tombe e sulle urne. Incominciano le bestie feroci e fantastiche di tipo asiatico, seguono poi nelle altre pitture più o meno arcaiche quelle rappresentazioni generiche di convivii, giuochi, balli, le quali accennano ad una idea ancora piacevole della vita

[1] Infatti le rappresentanze della grotta tarquiniese (Micali, ant. Mon. 3, 4) son eseguite plasticamente, lo stesso vale della grotta dei Bassorilievi di Cere (Des Vergers, l'Etrurie pl. I, Rehm, Kunstgeschichte p. 380).

[2] Cfr. le sopramentovate tombe Bruschi, del Tifone, del Plutone ed altre. Cfr. Brunn, Annali d. Inst. 1866 p. 441 seg.

futura. Le bestie feroci non scompariscono interamente, ma, secondo la legge da noi sopra stabilita vengono ridotte negli angoli dei frontoni e in parti accessorie[1]. Nell'epoca dell'arte libera le rappresentanze divengono sempre più individuali; l'elemento mitico s'introduce nei combattimenti (p. es. Greci ed Amazzoni), specialmente nella rappresentanza dell'Orco e delle sue figure demoniche. L'epoca della decadenza poi va perdendosi in realismo e superstizione. Questo acuirsi demonologico del sentimento, onde nascevano i Charun ed altri geni fatali, riceve pure un'importanza più generale, se consideriamo che questo processo non può non essere il riflesso della condizione politica e morale del popolo. Ma senza entrare qui in tali questioni osserviamo, che l'arte delle urne durante l'epoca della pittura parietaria subisce la medesima sorte e che, pure nei tempi posteriori continua a rappresentare scene della vita comune, l'eterno addio, il viaggio dei morti in presenza di demoni alati, ovvero avvenimenti storici e mitologici frammisti pure con quegli esseri fatali, o senza quell'apparato, ma a preferenza fatti allusivi al fato ed alla morte. Meritano una commemorazione speciale le figure gigantesche con piedi in forma di serpenti e quei mostri marini tanto frequenti nei monumenti di epoca bassa, che paiono essere proprii all'arte alessandrina[2].

[1] Per eccezione le bestie asiatiche cuoprono ancora i lati del sarcofago chiusino della seconda epoca (*Mon. d. Inst.* VIII, 18). Del resto si trovano ridotte nei frontoni dei coperchi e delle parti laterali delle casse (*Mon.* IX, 60, 5, composizione almeno analoga ai gruppi asiatici, e *Mon.* I, 42, 7), o siedono sopra i tetti dei sarcofaghi di Chiusi come pure di Corneto (*Bull.* 1876, 70 segg.) e del sarcofago di Bomarzo.

[2] Tomba del Tifone e le molte urne in travertino ed altro materiale. Segno predominante di quest'epoca sono pure le linee ondu-

Influenza dell'architettura. Abbiamo già fin ad un certo punto tenuto dietro al processo, come l'elemento figurativo si andasse adattando alle leggi architettoniche; resta a dare ancora alcuni cenni riguardo l'ultimo periodo (dal III secolo in poi). In questo l'uso dei concetti architettonici si è effettuato in doppia maniera. I sarcofaghi ad alto rilievo si sopraccaricano di rappresentanze storiate e di guarnizioni tettoniche disposte al disopra e al disotto (ovoli, cornici, fregi a triglifi, rosoni ecc.). Naturalmente questo agglomerare cagiona una decorazione molto ricca, sproporzionata e superficiale. Avviene pure che l'elemento figurativo, dilatandosi di nuovo sopra il sarcofago, respinge del tutto l'ornamento architettonico.

Nell'altro tipo, adatto più alle urne cinerarie di piccola dimensione o ad urne di materiale duro e grossolano (travertino, nenfro) tutta la facciata della urna si restringe ad un solo concetto architettonico, come p. es. alla metope, all'acroterio o al capitello storiato. Così l'urna diviene propriamente un'a b b r e v i a z i o n e del sarcofago e con ciò ancora più della cassa. I rosoni, le palmette, le pelte cosidette amazzoniche, le teste di Medusa o con berretto frigio, le patere, così frequenti nelle urne di epoca bassa, occupano adesso il centro; i triglifi, fiancheggianti i due lati della metope primitiva, per ottenere proporzioni più svelte s'allungano e divengono pilastri scannellati [1].

late, frequenti pure nei vasi dell'Italia meridionale (vedi pure le pitture di Paestum *Mon. d. Inst.* VIII, 21), e nei vasi di fabbrica etrusca. Spesse volte con delfini, come nella tomba del Tifone, Bruschi e di Bomarzo.

[1] Non nego che questi cassettoni non dipendano pure dai quadrangoli dei sarcofaghi in legno, fiancheggiati da due pilastri ionici, che si sono trovati nella Russia meridionale (p. es. *Compte rendu* 1875

Così esaminando le singole forme delle urne, siamo arrivati a poter inserire al posto suo il nostro sarcofago, la cui cassa, benchè non sia nè urna cineraria nè di materiale duro, mi sembra però avere tutte le particolarità della classe ultimamente menzionata. I cassettoni in forma di quadrati, riempiti di rosoni e di patere, sono divisi non da triglifi, ma da pilastri a due scannellature. Non saprei meglio descrivere l'origine ornamentale di questa cassa, in proporzione troppo larga e bassa, che dicendola composta di quattro urne semplici della maniera ora descritta; perciò la semplicità del nostro monumento non deve essere considerata come segno di origine relativamente antica[1]. – Non posso passare qui sotto silenzio le due tazze umbilicate che servono da centro di due compartimenti della cassa e che corrispondono alle ben conosciute tazze d'argilla nera lavorate in fabbriche calene. Il sig. Helbig ha rilevato ripetute volte (*Bull. d. Inst.* 1876 p. 74; 1877 p. 198) il loro valore per ricerche cronologiche, poichè per mezzo delle iscrizioni la loro epoca può essere fissata al secondo ed alla fine del terzo secolo a. Cr. Ma, come già ha osservato lo stesso dotto, queste patere non sono imitazioni di argilla, ma forse di oro; si può aggiungere che pure tutte le patere calene si confrontano allo stile di-

nella vignetta e p. 5); anzi, anche nell'Etruria questi pilastri accennano alle colonne ed alle porte arcuate delle case o dei tempi. Ma è pure cosa certa, che nella mescolanza dello stile etrusco questi concetti si congiungono con gli altri improntati dai triglifi e dalle metopi. Si confrontino come modelli architettonici di stile puro il sarcofago di Scipione Barbato ed il fregio del tempio di Marte in Todi con gli ornamenti molto analoghi delle metopi. Per il nostro monumento almeno io preferisco questa analogia.

[1] Urne in travertino semplici dello stesso genere, ornate l'una di tazza umbilicata (e due pelte amazzoniche), l'altra di rosetta (tra due rabeschi) si sono trovate nella camera 3 e 4 della medesima tomba (*Bull.* 1877 p. 202 e 203).

metallo, che perciò le tazze umbilicate ornate di fogliami fabbricate in metallo precedevano quelle in argilla, forse durante il secolo terzo. Lo dico, affinchè non siamo costretti, almeno da questa parte, di ascrivere un monumento con patera umbilicata, quale il nostro o il sarcofago «del Magnate» (*Bull.* 1876 p. 78 segg.) o quello di Chiusi descritto dal Conestabile *Bull.* 1860 p. 87, ad un'epoca posteriore al principio del secondo secolo av. Cr.

Veniamo alla

figura giacente sul coperchio

che finora abbiamo lasciata da parte. Fu già sopra mentovato che simili figure appartengono originariamente alle urne in forma di letto, come ce lo mostra il celebre gruppo di Caere (*Mon.* VI, 59. *Musée Napol.* 80). È bene da notare che l'origine di questa composizione si deve all'Oriente (cfr. Rawlinson, *ancient Monarchies* I p. 493, il rilievo del sarcofago di Golgoi e tante tombe libie) e che è strettamente connessa colle idee della vita beata degli eroi, nate e coltivate nell'Asia minore come nel Peloponneso [1]. Questo intendimento ce lo mostra ancora in modo molto chiaro il sarcofago di Chiusi (*Mon.* VI, 60) colle sue figure demoniche, aggruppate intorno al defunto. Ma in questo concetto generale si debbono prendere in considerazione particolarità locali e cronologiche. Mentre a Caere tutte le figure giacenti sui coperchi, per quanto sappia, s'appoggiano sul gomito come vive e deste (pure altre di stile

1 Gli aggruppamenti plastici non si trovano, è vero, nella Grecia che in epoca bassa (vedi pure *archaeol. Zeitg.* 1882 p. 14), ma non vi è difficoltà di dimostrare la tradizione antica (*Mittheil. d. Institut. z. Athen* IV fasc. 2).

arcaico: *Bull. d. Inst.* 1847 p. 46), queste di Corneto[1] (ed altre di Vulci e di Musignano[2]) sono a preferenza interamente distese; non come morti (a me almeno non n'è noto nessun esempio con evidenti indizi della morte); piuttosto si voleva esprimere o il sonno eterno, o nè vita nè morte, ma soltanto l'immagine e la memoria dei defunti deposti originariamente sulle barelle funebri. — In Chiusi e nelle sue adiacenze invece ci si presenta un altro uso originario; e sono i busti o figure giacenti e sedenti di stile più o meno arcaico, formanti esse medesime i vasi cinerari[3].

Dall'altra parte convien osservare che dal secolo terzo si confondevano i tipi principali delle urne in forma di letto e di casa, cioè che si mettevano le figure giacenti su coperchi, che secondo lo stile della cassa esigevano la forma del tetto[4].

In quanto al valore artistico della figura muliebre del nostro sarcofago, essa può compararsi coi

[1] *Bull.* 1876 p. 70 seg. il « sacerdote ». Esempio analogo presso Micali, *ant. Mon.* 59. 1, 2. Cfr. *Bull.* 1871, 20 (di stile arcaico).

[2] Sarcofaghi di Vulci: *Mon. d. Inst.* VIII, 20. Castel Musignano: Micali *Storia* p. 98. — Comunissime poi sono le urnette in terracotta di più bassa epoca, che mostrano il defunto dormiente su d'un letto ed inviluppato in un largo panno. La più gran parte di questi lavori plastici non si distingue molto dal rilievo; quindi son disposto a credere, che questa ultima maniera non sia stata adoperata che per risparmio di materiale e per facilitare la fabbricazione in terracotta, eseguendosi questa ordinariamente per mezzo delle forme impresse nell'argilla.

[3] Micali *ant. Mon.* tv. 14-16; *Mon. ined.* tv. 26; *Bull.* 1840 p. 150; *Bull.* 1841 p. 10; *Bull.* 1843 p. 4; *Revue arch.* 1874 tv. 16; cf. Dennis p. 585 e not. 25.

[4] Esempi appartenenti forse al III secolo sono: i sarcofaghi del « Magnate » e del « Sacerdote » (*Bull.* 1876 p. 70 segg.); i sarcofaghi di Vulci (*Mon.* VIII, 18-20); il sarcofago della grotta dal Tifone *Mon.* II, tv. 4, 1. Ignota ci è la forma della cassa del gruppo chiusino *Annali* 1860 tv. d'agg. *N.*, e di quelle di Cere: *Bull.* 1847 p. 46.

monumenti i più importanti e splendidi che ci siano pervenuti dall' Etruria. Se ne esaminiamo la ragione generale, non sarà molto differente, è vero, da quella che il Brunn già ha rilevata nel celebre gruppo arcaico di Cere (*Ann.* 1861 p. 398), ed è « l'imitazione mirabile del vero », l'effetto dell'insieme, che stringe tanto lo sguardo. Del resto osserviamo nelle singole forme pure di questo insigne lavoro dei difetti, non dico di decadenza, ma di una mancanza artistica, forse giammai del tutto superata nelle opere etrusche. Si confronti l'allargamento soverchio delle parti inferiori colla brevità del rimanente del corpo, specialmente colla piccolezza della testa (soltanto $^{1}/_{8}$ del tutto), difetto corretto e paralizzato alquanto dal ricco velamento pendente dall'occipite. Si oppone pure alle leggi organiche dell'anatomia l'impossibile rinvolgimento della mano d., il che però facilmente si dimentica nell' impressione dell'insieme.

Ancora più vivamente che nell'esecuzione tecnica, ma in modo più piacevole, l' elemento nazionale [1] si spiega nei dettagli del vestimento e dell'ornato muliebre. Qui si offrono come punti di confronto due classi di monumenti, che pure per altre ragioni vi s'avvicinano molto, e sono i vasi a figure più o meno

[1] Per me almeno l'arte etrusca è sempre ed egualmente in ogni stadio del suo sviluppo il prodotto d' un' influenza esterna (cioè greca, o greco-asiatica per quell' epoca remota, quando l'arte greca individuale non si era ancora diramata dall' Oriente), e d' un elemento nazionale che non si perdeva mai. A mio avviso non si dovrebbe parlare propriamente di crescente dominazione dell' arte greca o di reazione del carattere etrusco. Se nell'epoca arcaica prevalevano le particolarità nazionali nell'esecuzione come negli abiti, è desso un contrassegno generale di quell' epoca e comune a tutte le nazioni (come pure all'arcaismo dei Greci), che ricomparisce sempre in un' epoca tarda ed avanzata.

gialle di fabbrica etrusca [1] e qualche pittura di tombe cornetane, specialmente della tomba Bruschi (*Mon.* VIII, 36). In primo luogo vi sono due particolarità del vestimento che meritano di esser rilevate, vale a dire i lembi raggiati e le due striscie laterali a colori nel chitone e nelle maniche, — l'indicazione ornamentale della cucitura. Si confronti specialmente nella tomba Bruschi la donna colla serva che tiene lo specchio. La sua rassomiglianza colla nostra figura è ancora più completa, trovandosi in ambedue una sottoveste [2] sul petto ed una corona di foglie d'oro. Le scarpe poi aperte nella parte anteriore si ritrovano (tav. d'agg. *A B* 5) nella stessa maniera anche nella donna sedente e nella giuocatrice della grotta dalla Scimia (*Mon.* V, 14-16).

Intorno agli oggetti di oreficeria che ornano riccamente la donna in discorso, mi limito a poche osservazioni, lasciando ulteriori ricerche ad altri, più periti di me in questo genere di antichità. La testa di Gorgone che forma la borchia sul petto (tav. d'agg. *A B* 1; cf. *Bull.* 1877 p. 64 Corneto), appartiene pure ad un'epoca più avanzata, non trovandosi qui, a quel che pare, le teste alate di Medusa nei monumenti anteriori al secolo terzo (cf. teste gorgoniche presso Micali, *ant. Mon.* tav. CII). Lo stesso vale della collana, delle catene ed armille (tav. d'agg. *A B* 1, 2, 3), che rappresentano in genere lo stile degli ornamenti predominanti negli specchi graffiti, ciò che concorda benis-

[1] *Ann. d. Inst.* 1881 p. 264 segg. (Raoul-Rochette), Jahn *Vasensamml.* LXXII. Su d'una specie di tazze chiusine vd. Brunn, *Bull.* 1859 p. 137 seg., ove se ne trova la letteratura; *Arch. Zeitg.* 1864 tv. 180, 2; *Ann. d. Inst.* 1868 tv. d'agg. *B.*

[2] È vero che si è supposto (*Annali* 1866 p. 440 not.), l'oggetto giallo non esser una camicia, ma un pettorale d'oro; ma dopo il confronto colla donna del sarcofago chiusino quella prima interpretazione mi pare molto più probabile.

sitno coll'epoca, alla quale questi si debbono assegnare (vedi p. es. Gerhard, *etr. Spiegel* CCCXIX, scena di toeletta di una donna). Tanto più fa specie che lo specchio doppio rotondo con orlatura dorata (tav. d'agg. *A B* 1) è di forma insolita per l'Etruria (vedi però uno specchio simile in una teca in forma di libretto, Micali *ant. Mon.* CV). La forma rotonda vien a buon diritto chiamata greca, e pure specchi doppi (da ripiegarsi) della medesima forma li abbiamo veduti in terrecotte di Tanagra (esempi se ne trovano nel museo del Varvakion in Atene) e dell'Asia minore (Afrodite con Amore sul letto, terracotta dorata; possesso privato in Atene).

Lo stesso vale degli a n e l l i (tav. d'agg. *A B* 1). L'uso di portarli a preferenza al quarto dito è ben conosciuto per l'Etruria[1], nè ci son ignoti gli anelli a chiave (colla dentatura); se ne trova una collezione in uno degli armadi del museo Gregoriano; altri son venuti alla luce in Ercolano. Ma anche nella Grecia ne ho veduto uno proveniente da Megara (sebbene, come gli altri, di ferro).

Il tappeto, ornato con fiorame, sul quale riposa la donna, ci richiama alla memoria le ἀνθιμαὶ στρωμναὶ degli Etruschi, di cui parla Ateneo IV p. 153 *d*.

Intorno alla p o l i c r o m i a del nostro sarcofago rilevo soltanto, che il colore violaceo non è che una composizione del turchino col rosso sopraposto.

Del resto rimane ancora a raccogliere il risultato complessivo di queste singole osservazioni storiche e stilistiche. Il metodo comparativo ci ha insegnato che il nostro sarcofago si avvicina all'estremo

[1] Il portare più d'un anello non si trova soltanto presso gli Etruschi; cf. p. es. una mano di bronzo con tre anelli nella collezione di Smirne, descritta dal Papadopulo, *Mittheil. d. Inst. z. Athen.* IV. n. 12.

periodo della pittura paretaria etrusca, la quale finalmente fu rimpiazzata dai sarcofaghi ornati di bassorilievi. Il periodo di transizione ce lo mostrano i sarcofaghi dipinti (Corneto) e specialmente quelli che furono trovati nelle tombe dipinte (grotta dal Tifone, grotta di Bomarzo). Non è perciò senza valore la coincidenza che anche nella nostra tomba chiusina il sarcofago di cui parliamo, fu trovato vicino ad una camera dipinta (*Bull.* 1877 p. 198). Un altro sarcofago chiusino di terracotta, il quale più degli altri si avvicina al nostro sotto molti rapporti (*Bull.* 1866 p. 191 seg.; nel medesimo la cassa ha pure la forma del letto), fu trovato in una tomba le cui pareti erano adorne di figure (altre urne cinerarie della stessa tomba erano ornate di rabeschi). Ora noi siamo autorizzati a fissare nel terzo secolo a. Cr. questo periodo di transizione.

Finalmente per determinare qual posto debba, secondo noi, prendere il nostro sarcofago fra gli altri sarcofaghi di Chiusi, riunisco qui una serie cronologica degli stessi monumenti che abbiamo in buone riproduzioni o che almeno meritano una speciale menzione:

1. Mon. dell'Inst. VIII 2 anche arcaico.
2. Annali 1864 tav. d'agg. A. B.
3. Monum. dell'Inst. VI 60.
4. Annali dell'Inst. 1860 tav. d'agg. N.
5. Bull. dell'Inst. 1866 p. 197.
6. Il nostro sarcofago.
7. Bull. 1860 p. 81 e seg. e p. 90 (Conestabile).

A. Milchhöfer

RAPPRESENTAZIONE DEL MITO DI ERITTONIO [1]

(*Tav. d'agg. F*)

La bella tazza di Corneto con la rappresentazione della nascita di Erittonio, pubblicata nei *Mon.* vol. X tav. 39 (cfr. intorno ad essa l'accurata illustrazione del Flasch *Annali* 1877 p. 418 ss.) mi fa ricordare, come io avessi da gran tempo intenzione di pubblicare una pittura vascolare del Museo britannico che lucidai l'autunno del 1878, dopo che il sig. Newton con la sua consueta cortesia me n'ebbe accordato il permesso. Essa trovasi in una piccola anfora di forma alquanto panciuta (cfr. la forma nel mio Catalogo napoletano tav. 1 63; altezza 0,27, circonferenza massima 0,60) e fu scavata dal Salzmann insieme con molti altri vasi in Camiro. Il vaso è formato con poca maestria, tanto che non riposa diritto sul suo piede, ma a destra di chi guarda. La vernice nera ha una lucentezza metallica ed è bella, per contrario il disegno a figure rosse è trascurato, anzi addirittura grossolano. Tanto più interessante n'è la rappresentazione che ritrovasi nella parte anteriore perfettamente conservata [2], e che fino ad oggi, per quanto io so, rimane un *unicum*

[1] Il presente articolo giunse quasi contemporaneamente a quello del sig. Engelmann intorno al medesimo soggetto (v. pag. 62 segg.). Per questa ragione, nonchè per alcune notevoli differenze nell'interpretazione del vaso, non abbiamo voluto escludere questo secondo articolo. La Direzione

[2] Nella parte posteriore che è spezzata ed ha diverse lacune, son rappresentati due giovanetti, ravvolti ciascuno in un mantello col capo cinto da una benda; essi si avanzano; il secondo che tien velata anche la parte posteriore del capo, guarda spaventato dietro a sè, cioè verso la scena rappresentata sul dinanzi.

tra le rappresentanze relative al mito di Erittonio[1] (cfr. la riproduzione tav. d'agg. F).

In quanto al significato non può esservi dubbio. A sinistra vedesi Pallade Atene vestita d'un chitone dorico a lunghe pieghe senza cintura, nelle mani pendenti la lancia e l'elmo, che si è avvicinata frettolosa - il piegamento del corpo all'innanzi non apparisce sulla superficie convessa del vaso tanto marcata, come sul disegno in piano - rimanendo sbigottita dinnanzi alla cista aperta, da cui esce il piccolo Erittonio in atto di tender verso lei la destra. Senza dubbio le curiose sorelle di Pandroso hanno, malgrato il divieto, aperto la cista lor consegnata dalla dea, e quando esse *intus infantemque vident apporrectumque draconem*, spaventate han lasciato cadere il coperchio e son fuggite lasciando lì la cista. In tale stato trova Atene il suo protetto; il serpente è uscito fuori, e si è avviticchiato intorno alla cista, e come vigile guardiano sollevasi vibrando la lingua, quando alcuno si avvicina al bambino. Cfr. per la rappresentazione p. e. Eurip. *Jon* 20 ss. e 276 ss.; Paus. I 18, 2; Apollod. III 14, 6; Ovid. *Metam.* II 552 seg. ecc. Il coperchio della cista, che mostra nella parte superiore l'intrecciamento dei giunchi (cfr. Ovidio l. c. « *texta de vimine cista* ») è, molto appropriatamente, attorniato da una corona d'olivo o d'alloro. La rupe su cui sta la cista, vorrà probabilmente rappresentare l'Acropoli sulla quale ha luogo

[1] È noto che la pittura murale relativa a questo mito, illustrata dal Winckelmann come antica, era una falsificazione del Casanova. Trovasene la riproduzione p. es. nella prima edizione della *Kunstgeschichte* Dresda 1764 p. 263 (cfr. p. 278 s. = vol. V p. 489 s. dell'edizione di Dresda del 1808) e nell'edizione di Vienna 1776 p. 506; cfr. le lettere di Winckelmann ad Heyne del 4 gennaio 1766 e a Walther del 18 gennaio 1766; Justi *Winckelmann* II 2 p. 213.

la scena. Che il protetto d'Atene sia fornito di mantello e corona d'alloro, non ha nulla di strano; anzi lo stesso particolare può rilevarsi in alcune altre rappresentazioni della sua nascita, come p. e. nella pittura chiusina del Museo Nazionale di Palermo (riprodotta nei *Mon.* vol. III tav. 30 ecc.)[1], o nel vaso di Pietroburgo, dove in luogo del mantello è una pelle.

Che infatti questa pittura vascolare proveniente dalla Crimea (Ermitage di Pietroburgo n. 1792: ripr. p. e. Stephani *C. r.* 1859 tav. 1; Gerhard *Akad. Abh.* Atlante. tav. 76; ecc.) rappresenti precisamente la nascita di Erittonio, è cosa, a parer mio, che il Flasch (*Annali* l. c. p. 143 s.) non avrebbe dovuto con tanta esitazione (cfr. anche Petersen *Arch. Ztg.* 1879 p. 14) ritener come solamente probabile, laddove piuttosto è a dirsi pienamente sicura (cfr. principalmente Strube *Eleus. Bilderkr.* p. 85 ss.), quantunque quella pittura si scosti essenzialmente dalle altre rappresentazioni che ci rimangono del medesimo mito[2].

[1] Qui il neonato Erittonio ha anche una fascia intorno al petto (con περιάμματα; cfr. su ciò la mia opera *Griech. Vasenb.* p. 13 alla tavola 12, 10); altrettanto si scorge nella tazza di Berlino, dove nel rimanente è del tutto nudo come conveniva.

[2] Alla nascita di Erittonio si riferiscono, oltre la pittura vascolare qui pubblicata *(A)*, per quanto io so, anche i seguenti monumenti:

I. Pitture vascolari.

B. Tazza di Corneto (Museo di Berlino n. 2523): *Mon. dell'Inst.* X 39.

C. Cosidetto *stamnos* di Vulci (Collezione di Monaco n. 345): *Mon.* I 10 ecc.

D. Cratere di Chiusi (Museo di Palermo; cfr. *Arch. Ztg.* 1871 p. 57, 58): *Mon.* III 30 ecc.

E. Idria di Chiusi (Museo britannico n. 749): Gerhard *Auserl. Vas.* 151 ecc.

F. Anfora di Crimea (Ermitage di Pietroburgo n. 1792): Stephani *C. r.* 1859 tav. 1 ecc.

Per solito Atene è effigiata bell'e pronta a prendere il bambino dalle mani di Ge (*B*, *C*, *D*, *E*, *H*, *I*, *K*): inoltre la dea ora gli sporge ambedue le mani (*B*, *H*, *I*, *K*), ora spiega l'egida (*C*), o tiene sciorinato un panno (*D*,*E*) per involgervelo; dappertutto poi vedesi il bimbo sollevar festosamente le mani verso la sua materna protettrice e guardarla (*B*, *C*, *D*, *E*, *H*, *I*, *K*). Il momento susseguente dell'azione, quello in cui il bambino rassicurato e tranquillo siede sull'egida della vergine dea, ci è rappresentato dalla statua di Berlino (*L*); nel piccolo bronzo del Museo di Leida (*M*), al quale manca ora il bambino sull'egida, la dea gli mostra un giocattolo che essa tien nella sinistra, forse un frutto o sonaglino (?) [1].

Tutt'altro nel vaso di Pietroburgo (*F*). Quivi, mentre sull'ingresso di una caverna vedesi apparire la

G. Anfora della Certosa di Bologna (Museo civico di Bologna): descr. nel *Bull. dell'Inst.* 1872 p. 83, 37 (nella parte posteriore è rappresentato certamente Giove).

II. Rilievi in marmo.

H. Rilievo del Louvre: *Mon.* I, 12, 1 ecc.

I. Frammento nel Museo Chiaramonti (« forse della Villa Adriana Tiburtina ») *Mon.* I 12, 2 ecc.

III. Terrecotte.

K. Museo di Berlino (da Atene): *Arch. Ztg.* 1872 tav. 63.

IV. Statue.

L. Figura marmorea nel museo di Berlino (Gerhard *Ant. Bildw.* n. 4): Müller-Wieseler *D. a. K.* (2.) II 22, 236 ecc.

M. Statuetta in bronzo proveniente dalla Magna Grecia (Museo di Leida: Janssen p. 253, 3): *Mem. dell'Inst.* II tav. IX p. 243 ss.

[1] Qui in figura d'un frutto; cfr. sonagli in forma di oca (De Witte *Cat. Beugnot* n. 105), di un porco (ivi n. 223) ecc. Un sonaglino all'incontro che rassomiglia nella forma a quelli che si usano oggidì, è tenuto, a parer mio, anche dalla graziosa figura in terracotta di Tanagra, pubblicata e illustrata dal Wieseler (*Archäol. Ber. aus Griechenland* p. 3 e p. 35 ss.); il ch. archeologo vi vuol riconoscer piuttosto un fuso (così anche Kekulé *Arch.-epigr. Mitth. aus Oesterreich* III p. 12, 13).

madre Ge col neonato, Atene non è ancora presente per ricevere il suo protetto; secondo il concetto del pittore la dea però è già frettolosa in via, per venire ad accoglier con materno affetto il nato dalla Terra. Frattanto è accorso, e prende dalle mani di Ge il pargolo tutto ravvolto in una pelle, quello tra gli dei dell'Olimpo che è noto per la sua servizievole compiacenza, e che suole volentieri prendersi cura de' figliuoli degli dei – tanto che fu perfino appellato il balio dell'Olimpo[1] – vogliam dire Hermes. Egli riceve per ora il bambino per consegnarlo poi ad Atene che non starà molto a venire. Ma anche nelle altre persone che attorniano il gruppo principale formato da Ge col bambino e da Atene, il vaso di Crimea *(F)* si discosta dalle altre pitture vascolari *(B, C, D, E,)* che più specialmente sono a considerarsi. Così, innanzi tutto, manca la persona importante di Efesto, il padre divino, che negli altri dipinti è stato omesso una volta soltanto *(E)*, anzi in *C* è il solo presente; anche nei rilievi egli è presente, come ciò era naturale *(H, I)*. Manca inoltre Cecrope dai piè di serpente[2], il quale come rappresentante dell'Attica e come padre terrestre di Erittonio non potea ben mancare (cfr. *B*, *D*, ed anche *K*). Per contrario d'accordo con alcuni di quei vasi trovasi anche su quello di Pietroburgo la figura della Nike, introdottavi per dimostrare al riguardante la felice riuscita del fatto (cfr. p. e. *D*, *E*); d'accordo pure con altri vasi (*C*, *E*; cfr. anche i rilievi *H*, *I*) notasi in esso la presenza, non istrettamente necessaria

[1] Cfr. su ciò Haupt *Opusc.* I p. 257 ss. ecc. e quello che io ho messo insieme nel terzo *Hallisches Winckelmannsprogr.* p. 98 s.

[2] Cecrope ha precisamente la medesima figura anche su di alcune monete di Cizico (*Numism. Chronicle* N. S. XVI 8, 14 e 15; *Zeitschr. für Numism.* VI p. 16).

a parer mio, di Giove, il quale del resto sullo *stamnos* vulcente *(C)* insieme con Nike è separato e collocato come quadro indipendente nella faccia posteriore del vaso. Insieme con Giove vedesi nel vaso di Crimea Hera: — non sarebbe da interpretar per Hera anche quella figura muliebre appoggiantesi a Giove che scorgiamo nell'idria di Chiusi *(E)*?

Rimangono tre figure di donne, delle quali sono state date le più diverse spiegazioni[1]. Io ho creduto un tempo di poter riconoscere in quelle due che fan riscontro al gruppo di Giove e di Hera, le divinità eleusine, Cora cioè con le due fiaccole e Demeter, la cui presenza ad un avvenimento sì importante per l'Attica, in un vaso appartenente ad un'età sì tarda, era facilmente spiegabile; per la terza donna, a dir vero, io non trovava spiegazione probabile, neppure approssimativamente. Ma oggimai mi pare d'averne trovato l'interpretazione giusta. Chi mi ha messo sulla buona strada, fu il Flasch *(Annali* 1877 p. 443 s.*)*, il quale, con buon tatto designa le tre figure come formanti «un insieme»: sbaglia soltanto, quando vuol vedervi rappresentate le Ore o piuttosto le Cariti. Chi sian quelle tre donne, ce lo dice la nuova tazza di Corneto *(B)* — son le tre figlie di Cecrope[2] Aglauro, Erse e Pandroso; le fiaccole e il timpano che hanno in mano, senz'aver alcun significato proprio, devonsi attribuire al tempo a cui appartiene la pittura e in cui gli aggiunti bacchici nelle opere d'arte parevan quasi indispensabili.

[1] Secondo Stephani e Gerhard Ecate con le fiaccole insieme con Eleusis ed Eco; Strube vuol vedervi piuttosto Artemide Elitia con Thallo e forse Rea; secondo il Flasch le Ore o piuttosto le Grazie.

[2] Questo stesso potrebbe forse volersi ravvisare nel principe seduto in trono che io, insieme con altri ho designato come Giove, cosicchè allora sarebbero rappresentati Cecrope con la sua moglie e le sue tre figlie; ma sebbene Cecrope s'incontri anche altrove in figura

Infatti il vaso di Pietroburgo (*F*), a giudicarne dallo stile, è senza dubbio il più tardo di quanti ce ne rimangono con la rappresentazione della nascita di Erittonio; esso è stato fabbricato nella prima metà o nel mezzo del secolo III a. C., laddove gli altri (*B*, *C*, *D*, *E*) appartengono al secolo IV (così anche *H*, *I*, *K*); fra questi *C* e *B* sono i più antichi. Coll'età del vaso di Pietroburgo si spiega così la meno esatta rappresentazione del mito, in cui viene introdotto Hermes qual mediatore, come altresì il modo onde son disposti i personaggi accessorii: nei vasi più antichi essi rappresentano, per dir così, una parte mitologica, nel vaso dell'Ermitage non sono altro che mezzi pittorici. Gli è perciò che in quelli la loro scelta è molto più logica — p. e. in *C* soltanto Efesto, in *D* Efesto e Cecrope, in *B* questi due e tutta quanta la famiglia di Cecrope —; in quelli essi assistono con religiosa attenzione o con rispettosa preoccupazione alla strana scena della nascita; qui al contrario la loro scelta è stata fatta a caso, ed essi non servono che a formare un riempitivo pittoresco: Giove siede in trono come nell'Olimpo, vi è anche la sua sposa accanto; ma le figlie di Cecrope non mostrano quell'interesse che dovrebbero (cfr *B*) e si vede chiaro che esse come la figura di Era sono state messe lì piuttosto, perchè faccian figura i loro bei panneggiamenti che per la loro relazione col mito, possono quindi paragonarsi a quelle splendide comparse delle pitture veneziane, che per lo più hanno una ben

completamente umana (cfr. Collezione dei vasi di Monaco n. 376 ecc.); tuttavia, secondo lo stile con cui è dipinto il vaso di Pietroburgo, difficilmente l'artista si sarebbe lasciato sfuggire il bel partito che poteva trarre dai piè di serpente. Di più, dopo attenta considerazione, è impossibile di riconoscere Giove in quella figura: cfr. Overbeck *Kunstmyth.* II p. 135 ss.

lontana relazione col fatto effigiato, mentre servono sempre all'effetto pittorico.

Alle numerose rappresentazioni (B, C, D, E, F, H, I, K) della nascita di Erittonio, le quali ci mettono innanzi agli occhi il «secondo» atto della favola — del «primo» atto, cioè Efesto innamorato che insegue Pallade, non abbiamo finora che una rappresentazione[1] su di un vaso (G) trovato nella Certosa di Bologna — si riconnette come rappresentazione del seguente «terzo» atto la pittura vascolare di Camiro (A) qui riportata: essa ci mostra l'avvenuta disubbidienza delle figlie di Cecrope, insieme con le sue conseguenze, e più che Erittonio non è sicuro e tranquillo se non che nelle braccia della divina sua protettrice Atene (L, M).

H. Heydemann

MONUMENTI CAPUANI.

(*Mon. dell'Inst. vol. XI tav. VI.*)

Ho riunito sulla tavola indicata alcuni monumenti di provenienza capuana, col proposito di fornire nuovi materiali a coloro che si occupano di rintracciare l'epoca, la via ed i modi, onde arte e civiltà ellenica s'introdussero in Italia. Essi sono i seguenti secondo l'ordine numerico indicato sulla tavola:

1) Facciata principale di un'urna cineraria di terracotta, grandezza press'a poco metà del vero. La medesima fu scoperta dal sig. Simmaco Doria nelle vicinanze di Capua vetere verso la parte della ferrovia

[1] Questa scena era rappresentata anche sul trono dell'Apollo di Amicla (Paus. III 18, 13); cfr. anche Luciano *de domo* § 27.

e nel terreno nudo, in un sito dove si rinvengono frequentemente le così dette tombe greche[1]. Conteneva nell'interno le ceneri, che erano sparse anche all'intorno: non si trovò accanto ad essa altro che alcune pignatte insignificanti[2]; ne diedi una prima notizia nel *Bull. dell'Inst.* 1878, 28.

Coll. Bourguignon. Disegnatore: Toppi.

1ª) Facciata laterale dell'urna medesima.

2) Urna cineraria di bronzo, descritta da Helbig nel *Bull. d. Inst.* 1871, 118, 2. Il disegno è stato fatto ½ del vero; fu trovata dal sig. Doria in uno di que' cubi di tufo, descritti spesse volte[3]; vi erano dentro le ceneri e qualche osso mezzo combusto. Il sig. Doria non seppe indicare nè il luogo nè altre circostanze particolari. Il pieduccio non appartiene a questo esemplare; proviene però anch'esso da Capua e serviva da sostegno forse per un'urna simile[4]; l'abbiam fatto aggiungere in questo modo per dar un'idea, come si reggevano questi vasi, quando erano in uso nella vita quotidiana. Attaccate al pieduccio si osservano ancora alcune tracce di tela, nella quale le urne

[1] *Bull. d. Inst.* 1876, 174; 1878, 32. 147.

[2] Tutto questo secondo testimonianza del sig. Doria. L'urna quando si trovò fu rotta in guisa che non riuscì possibile di ricomporla tutta con i frammenti antichi; perciò la facciata laterale sinistra ed altre parti meno importanti sono di ristauro moderno. La foggia generale però della cassa è certa, ed il coperchio fissato ancora con quel perno di piombo; i quattro citaredi della facciata (meno il secondo pel quale fu necessario un po' di ristauro), l'ornamento a forma spirale e le zampe di leoni sono quasi senza ritocco; le linee de' ristauri si vedono indicate sull'incisione dietro esame accurato fatto dal sig. Bourguignon e da me.

[3] Vedi *Bull. d. Inst.* 1876, 172, 1.

[4] Esistono pure pieducci simili di ferro: alcuni molto guastati dall'ossidazione se ne trovano ne' magazzini del sig. Doria.

stesse si involtavano prima che fossero affidate al loro cubo di tufo[1].

Coll. Bourguignon. Disegnatore: Toppi.

2ª) Figura di Hermes Kriophoros, che serve da manico sul coperchio dell'urna medesima; grandezza del vero.

2ᵇ) Figura di un'Arpia, una fra le quattro che si vedono messe ritte in piedi sull'orlo del coperchio.

2ᶜ) Ornamento che cinge il ventre dell'urna; grandezza del vero.

3) Urna simile, descritta da Helbig nel *Bull. d. Inst.* 1871, 47, 1; ¹/₄ del vero.

Museo di Berlino. Disegnatore: Schulz.

3ª) Figura di Hermes Kriophoros, che alla medesima serve da manubrio; grandezza del vero[2].

4) Figura di Hermes Kriophoros, proveniente da S. Maria Capua vetere e disegnata nella grandezza del vero presso il sig. Al. Castellani nel 1878. Pare certissimo che anche questa figura funzionasse una volta da manico di un'urna simile. Il disegno si

[1] *Bull. d. Inst.* 1871, 116; cf. *Ann. d. Inst.* 1878, 297 (Helbig).

[2] Siccome passa una differenza notevole fra la descrizione data della figura da Helbig (« ignudo salvo gli stivali a'piedi ») e l'apparenza del disegno, mi rivolsi alla direzione dell'Antiquario di Berlino, per aver la spiegazione di questo fatto. Il risultato dell'esame accurato gentilmente istituito in conseguenza di questa istanza da' sigg. Curtius e Pabst fu tale da costatare una antica rottura delle gambe inferiori della figura, la quale avea portata via tutta la parte fra i malleoli ed i ginocchi; ora, rifatta questa parte mancante per mezzo di un metallo di composizione morbida, somigliante allo stagno, si volle ricoprire il ristauro mettendovi due stivali: così fu vista la figura dal sig. Helbig. Poi trasportata la figurina a Roma (vd. Helbig *Bull.* 1871, 276) si ruppe di nuovo vicino a' malleoli, e così divenuto palese il pasticcio, si levarono gli stivali un'altra volta: ed è questo lo stato attuale della figura, quello cioè, nel quale si presentò al disegnatore dell'Instituto. Io dubito molto, se il sig. Helbig abbia ragione sostenendo, essere stati gli stivali opera di ristauratore antico.

trovò nell'apparato dell' Instituto: non conoscendo io l'originale, nè sapendo dove sia, l'ho fatto riprodurre tale quale, senza poter garantirne l'esattezza, come lo posso per i disegni eseguiti dal sig. Toppi.

5) Due rovesci di monete di Tanagra conservate ora nel medagliere di Berlino e disegnate secondo le impronte gentilmente favoritemi dal sig. Friedländer: la prima è quella ben nota già posseduta da von Prokesch-Osten e pubblicata prima nell'*arch. Zeit.* 1849 tav. IX 12 e poi dal possessore medesimo fra' suoi *Inedita* II 62, pubblicazione che fu ripetuta da altri parecchie volte; sulla parte aversa scorgesi una testa simile a quella di Augusto. Della moneta seconda la riproduzione è tanto mal riuscita – per causa di combinazioni infelici – ch'io debba pregare il lettore di non volerne tener conto.

Altre monete di Tanagra, che presentano l'istesso tipo sempre uguale, si veggano una pubblicata, altre citate da Imhoof-Blumer, *zur Münzkunde Boeotiens und des pelop. Argos* 29 seg. (*numism. Zeitschr.* 1877); su tutti gli esemplari, anche su quello di Londra pubblicato da Lewis, *Journal of philology* IV, 69, il dio sta colle gambe congiunte e strette e tiene l'ariete colla testa voltata verso d.

6) Due rovesci di monete di Egina, inedite ambedue, la prima conservata nel medagliere di Vienna, la seconda in quello di Atene: debbo alla gentile amicizia del sig. Imhoof-Blumer la facoltà di pubblicarli secondo i gessi cavati da lui medesimo; sulla parte aversa della prima si vede il ritratto di Plautilla verso d. coll' iscrizione ΦΟVΛΒΙΑ ΠΛΑVΤΙΛΛΑ [1], su quella

[1] Mionnet *Suppl.* III 608, 61; vd. Stephani *C. R.* 1869, 98, 1.

della seconda il busto dell'imperatore coronato verso d. colla leggenda AV · K · A · CEΠ · CEBHPOC.

7) Gruppo di bronzo, grandezza del vero, proveniente da S. Maria Capua vetere senza verun indizio più speciale, di lavoro fino, più finito che non appaja dal disegno; sarebbe probabile, giudicandolo isolato, che avesse servito da ornamento in cima d'un candelabro, perchè può paragonarsi con due gruppi molto simili, uno a Berlino prov. da Vulci (Friederichs *kl. Kunst und Industrie* 176, 763), l'altro, ancora sopra il suo candelabro, nel Museo Gregoriano (*Mus. Greg.* I tav. 53, 4); ma siccome candelabri di epoca preromana in Campania non si trovano, così avrà ragione il sig. Doria, a cui apparteneva il gruppo, di sostenere che anch'esso abbia avuto il suo posto sopra un'urna di bronzo simile alle due pubblicate. Non so se sia simile al nostro gruppo quello del sig. Meester van Ravestein, ritrovato pur esso presso l'antica Capua e che presenta un cavallo nell'atto di saltare ed un guerriero che gli sta accanto: *Bull. d. Inst.* 1858, 51; *arch. Zeit.* 1858, 169*; 1859, 22*. L'istesso motivo si trova anche espresso su vasi arcaici a figure nere: vd. p. es. Salzmann, *Nécrop. de Camiros* pl. 55, 1.

Coll. Bourguignon. Disegnatore: Toppi.

I monumenti sepolcrali ora annoverati appartengono all'epoca della cremazione[1], e sono opera se non di esecuzione, almeno di invenzione arcaica greca[2].

Incomincio con quel monumento il quale, benchè sia di apparenza più arcaica degli altri, tuttavia si scosta il più dalle opere eseguite da mano greca. È vero, che la cassa di terracotta 1; 1ª (una λάρναξ secondo

[1] *Bull. d. Inst.* 1878, 29.
[2] *Bull. d. Inst.* 1878, 28.

l'antico senso greco della parola: Jahn *sächs. Ber.* 1858, 100) sia l'unica che si conosca finora nel suo genere — anche il sig. Doria affermò di non aver mai veduto cosa simile — ma non ostante questa singolarità del monumento il nostro giudizio sopra il posto che deve prendere nella storia dell'arte, credo che possa divenire assai sicuro. Vi è un contrasto stilistico fra la rappresentanza sul lato principale, fra il cavallo laterale, e fra il busto sul coperchio, contrasto sì aperto da darci la convinzione che il concetto artistico non appartiene ad un uomo solo, che abbiam da fare invece con l'opera d'un artista locale, il quale, imitando ora più ora meno esattamente certi tipi greci che gli erano o sott'occhi o in mente, senza curarsi di leggi stilistiche, vi aggiungeva quanto gli parve conveniente per lo scopo suo e quanto era capace di fare. I quattro citaredi, che camminano innanzi sì solennemente, regolando i loro passi secondo la musica che essi stessi eseguiscono, presentano un rilievo bassissimo ed i cui contorni non si staccano dal fondo in forma di linee acute e precise, ma piuttosto si alzano lentamente, mentrechè i contorni interni, dico que' delle loro tuniche corte e sottili, sono indicati lievemente e più come graffiti o cesellati, che modellati: insomma, chi riflette un poco sopra queste particolarità, chi poi guarda su quell'ornamento a forma spirale sotto i piedi de' citaredi, ornamento di carattere del tutto metallico [1], non

[1] Del resto, chi vuol vedere, quanto presto si sia principiato ad adoperare, pure elevato in rilievo, questo ornamento a forma spirale del tutto metallico per oggetti di terracotta, vegga un arnese di aspetto strano simile ad un castello — diversissimo però da que' ben noti arnesi etruschi di bucchero — ora conservato a Monaco, che si dice trovato sotto la tufa del monte Albano assieme con una di quelle piccole capanne, ora considerate come i modelli delle primitive capanne de'

esiterà punto a riconoscere in questa rappresentanza sulla facciata principale aperta imitazione di quegli arcaici rilievi di metallo battuto, proprî ad un'epoca la quale, non sentendosi ancora padrona perfetta della fusione metallica, preferisce di servirsi del metallo ancora scarso in forma di lamina per uso ornamentale[1]. Dall'altro canto il cavallo sul lato destro offre un aspetto tutto differente, un poco sproporzionato sì, ma molto avanzato quanto alla riproduzione del vero e la libertà della mossa; già la fila di bulle che gli cinge il collo, ci fa scorgere l'impulso indigeno e locale a cui l'artista era debitore della sua idea. Anche il rilievo è più alto che non lo è sulla fronte della cassa. Per una buona parte questa differenza si spiegherà dal fatto sopra accennato, che cioè la rappresentanza principale è aperta imitazione di un tipo tradizionale per arte e per culto, mentre questa seconda è libero prodotto della mano dell'artista: vi si potrebbe aggiungere il fatto che generalmente gli artisti, tanto gli antichi quanto i moderni, mostrano di arrivare più facilmente e più sollecitamente a riprodurre gli animali che gli uomini; ed i cavalli erano gli animali prediletti de' Campani, la gloria antica del loro paese[2].

Il goffo busto di donna poi che si alza sul coperchio, sta quasi in mezzo, se si considerano stilisticamente i tre ornamenti artistici della nostra urna: desso è

Latini (*Bull. d. Inst.* 1878, 9; de Rossi *Piante icnografiche* 4), pubbl. presso Lindenschmit, *Alterth. u. h. Vorzeit* IV 6; X 3, 3, 3 e 3b. Un passo più innanzi si è fatto, quando l'istesso ornamento non più in forma plastica, ma solamente dipinto si vede espresso su' vasi con decorazione geometrica.

[1] Veri rilievi in bronzo di arte empestica si ritrovano a Capua; vd. per es. *Bull. d. Inst.* 1874, 245, 8.

[2] Helbig *Ann. d. Inst.* 1865, 271.

abbozzato assai rozzamente da una mano educata alle rigide forme arcaiche; il volto severo col suo taglio acuto è ancor senza perturbazione veruna di vita donnesca; se le forme fossero un po' più carnose e la foggia e la posizione degli occhi un po' diversa, non saprei paragonare a questa faccia, a queste labbra strette ed allargate, a questi occhioni spalancati, a questo modo d'acconciar i capelli, a queste mammelle staccate dal corpo come se non ne fossero che una parte accidentale — non saprei dico trovare paragone più adatto che le più antiche metopi di Selinunte. In quelle metopi v'è stato già chi ha voluto riconoscere le tracce d'un'arte locale, per così dire, ossia d'un'arte greca, la quale però, isolata com'era in conseguenza del largo intervallo geografico e cronologico fra Selinunte e la patria ellenica, già tendesse alquanto ad una specie di stagnamento: puranche nel nostro busto vi è un contrasto fra la foggia arcaica e l'esecuzione troppo trascurata, proveniente anche dalla meschina abilità d'un umile fabbricatore di stoviglie, contrasto che in questo modo non può mai esser proprietà d'un'opera di mano greca.

Dopo aver così stabilito, per quanto era possibile, il posto artistico della cista Bourguignon, bastano poche parole per accennare ciò che penso delle sue rappresentanze e che cosa significano. E credo poter far a meno di tante noiose citazioni per rendere probabile l'opinione, che cioè i quattro citaredi abbiano la stessa funzione che hanno p. es. su quegli affreschi assai antichi d'una tomba pestana, conservati nel Museo nazionale e tuttora inediti, a quanto io sappia, dove giovani simili, suonando la loro cetra, vanno accompagnando una pompa di donne velate, le quali incrociatesi l'una coll'altra porgono gli ultimi onori a' mariti o fratelli

loro, morti in battaglia: là, su quegli affreschi, i citaredi, vestiti pure di tuniche bianche e corte, suonano le cetre non tanto credo per regolare i passi della processione, quanto per tener lontani gli spiriti malvagi, i quali anelano d'impadronirsi di ogni morto. La musica od altro rumore, il gridare delle prefiche durante quello spazio di tempo, che il morto non si trova ancora sepolto, cioè sotto la tutela degli dei inferi, è usanza troppo conosciuta, e troppo volgare ancora quest'oggi ne' paesi classici, per chiedere ulteriore conferma o spiegazione. – Del cavallo sul lato destro stimo meglio non far parola, mancando il lato opposto: è difficile stabilire se si sia voluto esprimere il cavallo del morto stesso, alla qual opinione ben potrebbero indurci le bolle, che garantivano l'animale contro ogni iettatura[1], o se dobbiamo invece pensare al cavallo dell' *heros* nel senso greco (Milchhöfer *Mitth. des arch. Inst.* IV, 165); ci vogliono altri materiali ancora, per poter formarsi un' idea più precisa sopra le credenze sepolcrali degli Oschi. – Ed è pure questa cagione che mi consiglierebbe a sospendere il giudizio sopra l'interessante busto muliebre del nostro monumento; ciò che possiamo concludere dall'aspetto di esso, si è, che dovea rappresentare un essere sovrumano, il quale di grandezza pure più che umana sorge sopra il coperchio come a tutela e custodia delle ceneri di sotto sepolte: questo busto ha qui l'istesso uffizio che vediamo attribuito alla Sfinge in tanti monumenti artistici di Cipro, della Licia e della Grecia stessa, e confesso che dopo aver letto l'istruttivo articolo del sig. Milchhöfer sopra questo proposito, pubblicato nelle *Mitth. des arch. Inst.* IV, 42–70, pensai un momento alla pos-

[1] *Bull. d. Inst.* 1875, 73; 1878, 156, 1.

sibilità di riconoscervi proprio una specie di Sfinge, raccorciata e privata delle sue parti più significanti. Ma la grandissima analogia che intercede fra questo tipo ed alcune antefisse arcaiche provenienti dal santuario sepolcrale de'Capuani[1] – una bella serie di queste antefisse ora si trova esposta nel Museo campano –, e poi il modo stesso come son accentuate le mammelle, mi induce piuttosto a credere che l'artista abbia pensato alla sua Cerere *arentika*, che riceve l'anima del morto nel suo seno materno, la tutela, e le è vindice di ogni oltraggio che le potrebbe essere inferito; questa padrona dell'inferno osco ci è oramai ben nota da tanti simulacri in scoltura e pittura[2].

Le urne di bronzo, delle quali si vedono pubblicati due esemplari sotto i numeri 2 e 3[3], offrono

[1] *Bull. d. Inst.* 1876, 177-192; 1878, 13-27.

[2] *Bull.* l. c. *Ann. d. Inst.* 1878, 107-118. Profittando dell'occasione vorrei avvertire i lettori de' miei precedenti articoli sopra quel santuario, che non mi venne mai in mente di voler confinare quel culto dentro la cerchia delle popolazioni osche, che lo credo anzi proprio italico, fors'anche più che italico. Già nel primo articolo accennai alla coincidenza di certi tipi chiusini (*Bull.* 1876, 188; quelle statue di donne sedenti ivi mentovate, col bambino in braccio e le sfingi a lato servono talvolta loro stesse per riporvi dentro le ceneri; cf. *arch. Zeit.* 1848, 202), i quali si spiegano forse dalla vicinanza e dall'antico dominio degli Umbri in quelle parti di Chiusi. Un altro cenno lo diedi nella *Zeitschr. für Numism.* VI, 73. Aggiungo poi, che ho potuto studiare quelle statue di tufo rappresentanti donne sedenti col seno molto sviluppato in atto di poppare o di accarezzare de' fanciulli e quelle sfingi abbastanza ben fatte in forma di statue separate di grandezza considerevole, che furono ritrovate poco fa in mezzo ad una necropoli della povera gente romana fuori porta Tiburtina (vigna Venturi), ed ora son depositate nel così detto auditorio di Mecenate; cf. *Notizie degli scavi comm. all'Accademia de' Lincei* 1878, 346. Osservando questi ritrovamenti romani non ebbi gran pena a trarne le conclusioni comparative.

[3] *Bull. d. Inst.* 1876, 172; 1878, 28; vd. più sotto l'elenco di queste urne (p. 132 ss.).

un aspetto già meno arcaico, e nello stesso tempo meno misto e barbaro. Posto pure che fosse vero ciò che generalmente si ritiene, non esser esse state trovate finora che nella vicinanza di Capua antica, sarebbe sempre difficile persuaderci che fossero veramente opere di fabbricanti oschi: non lo crederemmo, come non possiam credere che il disegno della cista di Ficoroni fosse graffito da mano indigena prenestina. Ma nel Museo Britannico per buona fortuna esiste un'urna simile trovata a Cuma, che vien descritta nel *Guide to the bronze room* (1871) p. 18 con queste parole: « *A lebes, on which is incised an inscription in archaic letters*[1], *recording the name of the athlothetes in some public game. — This lebes was found in a tomb at Cumae, with another bronze lebes, on the cover of which were represented four athletes running, and a fifth, standing as athlothetes in the centre of the group* ». Questa disposizione delle figure sul coperchio non ci lascia dubbio che forma e foggia di quell'urna, trovata in una tomba arcaica greca di Cuma, non siano identiche a quelle delle urne capuane. È vero che io, che per una serie di anni ho seguito con speciale attenzione gli scavi di Cuma, non sono mai riuscito a vedere un'urna simile di incontestata provenienza cumana; non mancò però chi mi diede cenno della loro esistenza, e vorrei che i miei amici napoletani — ora che son lontano da quelle contrade — continuassero le indagini, per guadagnare ulteriore conferma d'un fatto di grande interesse per la storia dell'arte italica. Posso addurre

[1] *C. I. G.* 32. cf. p. 886 Ἐπιτυὶς Ὀνομάστου τοῦ Κειρίλου ἆθλον ἔθηκεν suona trascritta l'iscrizione in greco volgare. Siccome l'autore apertamente avea intenzione di far un esametro, che malamente gli riuscì per motivo de' nomi propri, così l'iscrizione avrebbe dovuto essere inserita fra gli *Epigrammata* di Kaibel.

ancora il fatto, comunicato dallo Jorio (*Metodo di rinvenire e frugare i sepolcri* 24), che a Cuma si son trovati pure que'cubi di tufo con degli incavi praticativi per ricevere queste urne, fatto che mi fu confermato da chi ebbe agio di praticare e di osservare alcuni scavi cumani; l'assenza delle urne, che una volta vi erano rinchiuse, in questi casi come in altri simili capuani si dovrà spiegare dalla cupidigia degli antichi stessi [1]; bisogna pure far calcolo della poca conoscenza che abbiamo finora dell' intiera necropoli arcaica di Cuma.

Se dunque pare fuor di dubbio che urne somiglianti, se non identiche alle nostre capuane, abbiano esistito anche a Cuma nell'epoca dell' ellenismo puro ed arcaico, non è che una conclusione metodica il ritenere Cuma come patria anche delle urne capuane. Ora poi, che dai maravigliosi risultati degli scavi di Suessula [2] conosciamo l' estensione quantitativa che ebbe il commercio cumano nel genere di oggetti metallici di uso ed ornamento quotidiano, non ci deve far maraviglia di trovarvi il centro sia per la fabbrica sia per l'importazione anche di lavori metallici di lusso. Se poi qualche fabbrica cumana siasi stabilita a Capua stessa, se lavoratori greci abbiano insegnato la loro arte agli operai indigeni, e se questi abbiano proseguito alla loro volta, sono quistioni queste importanti, alle quali però, con il materiale che possediamo finora, sarebbe troppo difficile dare una risposta soddisfacente; forse una pubblicazione completa di tutte queste urne di bronzo potrebbe farci alquanto progredire in argomento.

[1] Cf. *Bull. d. Inst.* 1878, 28 e più sotto p. 135.

[2] *Bull. d. Inst.* 1878, 152-157; cf. 101 sgg.; 1879, 142-146.

Dopo queste riflessioni per così dire esteriori mi lusingo che i miei lettori, giudicando co' propri occhi, riconosceranno agevolmente nelle urne di bronzo opera di origine e lavoro greco. Esse non presentano tutti quegli indizi di arte locale tanto spiccati nella cassa di terra cotta, quelle disarmonie stilistiche, quell' arcaismo affettato e continuato talvolta, come accade quasi a tutta l'arte etrusca fino alla morte dell' arte stessa, quel contrasto fra idee importate, riprodotte senza essere pienamente intese, e fra credenze indigene, le quali l'artista secondo la sua facoltà riusciva ad esprimere ora bene ora male. Possiamo riconoscere, è vero, nell'arte di parecchie fra quelle urne una maniera andante e un arcaismo poco accentuato, che manca di quella forza vitale, di quella diligenza in tutti i particolari, che promette grandi cose, tanto caratteristica per i prodotti dell'epoca arcaica attica, o del quattrocento fiorentino. Quei buoni Cumani, lavorando pei barbari, non si curavano forse tanto di una esecuzione più perfetta; si può dire talvolta meno rozza, le loro opere ci fanno un' impressione armonica sì, ma meno amabile delle attiche, in conseguenza di questa certa trascuraggine; ma il valore storico non vien diminuito da questo fatto. Prima però di entrare nella discussione su questo, vorrei che i lettori si occupassero meco un pochetto di quelle due urne ora pubblicate, ed affine di poter meglio stabilire il giudizio sopra le medesime e per maggior comodo del lettore aggiungo un breve elenco[2] delle urne simili che vennero a mia conoscenza:

[1] Siamo sulla linea, dove l'arte greca incomincia di cambiar indole e diviene italica, benchè si trovi ancor in mano greca. Per confronto si veggano le belle osservazioni dello Schöne sul proposito delle ciste prenestine: *Ann. d. Inst.* 1866, 199.

[2] Mi trovo pur troppo sprovvisto di notizie sì esatte da poter

provenienti da Cuma:

1) sul coperchio quattro giovani che corrono attorno; manico un quinto, che sta nel mezzo.

Museo britannico; *a guide to the bronze room* (1871) p. 18, ved. s. p. 129.

2) senza rappresentanze, ma coll'iscrizione arcaica *C. I. G.* 32.

Museo britannico, ved. s. p. 129.

provenienti dall'antica Capua:

3) Il ventre è cinto da una doppia striscia; l'inferiore offre degli ornamenti a palmette, la superiore animali che si combattono, con degli alberi in mezzo; fatti di Ercole, corse alla biga, lottatori; il tutto eseguito nello stile de' vasi dipinti a figure nere. Lo spazio che resta fra queste strisce ed il collo, è riempito mediante baccellature somiglianti a quelle delle urne da noi pubblicate. Sul coperchio quattro Amazzoni a cavallo in atto di cavar la freccia dal turcasso; manico un gruppo elevato sopra un piccolo pieduccio, rappresentante un uomo barbato ignudo, il quale ha afferrato una donna vestita venendole da dietro col proposito di portarla via.

Museo britannico; *a guide to the bronze room* (1871) p. 19; *arch. Zeit.* 1855, 61*; pubbl. da Minervini, *Monum. di Barone* tav. A B; *Ann. d. Inst.* 1851 tav. A; cf. Raoul-Rochette *Journal des savants* 1853, 470[1].

dare delle descrizioni convenienti a tutte le esigenze della scienza, non conoscendo *de visu* che poche assai di queste urne; in ogni caso anche queste se non fossero che mere indicazioni basteranno pel mio scopo attuale, e serviranno forse per dirigere l'attenzione de' dotti sopra le medesime.

[1] Ho annoverato in primo luogo fra le capuane questa urna, prima perchè lo più grande, e forse una delle più antiche, poi (e que-

4) Il ventre è cinto da ornamenti graffiti; sul coperchio: tre figure a cavallo, due delle quali vi stanno a foggia di donna; manico: un discobolo.

Ora non si sa dove sia; vista e descritta da Winckelmann (*Werke* III 210) a Caserta presso l'intendente Negroni. Winckelmann afferma che figure e cavalli fossero lavorati nello stile più arcaico, e riferisce che l'urna sia stata trovata sul verso dell'anno 1757 nelle vicinanze dell'antica Capua ripiena di ossa bruciate.

5) Alt. 0,58 (l'urna sola 0,38): « Il ventre è decorato con ornati graffiti, mentre sull'orlo sono poste quattro arcaiche statuette di cavalli alati. Il manico del coperchio è formato da una statuetta di discobolo, alta 0,20 metri, lavorata d'uno stile arcaico, che quasi perfettamente corrisponde con quello di certi bronzi etruschi. L'atleta tiene nella destra abbassata il disco, mentre la sinistra colle dita estese è alzata sopra le spalle; il membro virile è sospeso » (ved. più sotto n. 21).

Simmaco Doria; descr. da Helbig *Bull. d. Inst.* 1871, 116; cf. 1865, 161.

6) Alt. 0,39 (l'urna sola 0,28): sul ventre ornati graffiti. Manico: giovane ignudo, che alzando ambedue

sto fatto potrebbe servir per stabilirne vieppiù l'epoca arcaica), perchè non so se non sia fatta di quel metallo corinzio ora ritrovato a Suessula (vd. *Bull.* 1878, 152; 1879, 142); se avessi potuto vedere ed esaminare l'originale, forse sarei in istato di attribuire maggior peso a' descrizioni come le seguenti di Minervini (*Mon. di Barone* 117): « il metallo, essendo certamente passato pel fuoco, ha acquistato un colore flavo; come apparisce in alcuni siti, ne' quali si è tolta via l'antica patina verde, che ne ricopre la maggior parte », ossia di Sideri (Atti del Mus. naz., lettera alla Sopraintendenza d. d. S. Maria 22 Ottobre 1847): « il colore del bronzo è arancio fosco, ma d'uno splendore ed effetto mirabile, in più punti ricoperto di osside verde di rame ». Anche dell'urna sotto il num. seg. ci vien asserito da Winckelmann, che fosse di « bronzo dorato ».

le mani adora. Sull'orlo quattro giovani ignudi con gesti quasi di ballo. Esecuzione mediocre ».

S i m m a c o D o r i a : descr. da Helbig, *Bull.* 1871, 118.

7) « alt. 0,55 » ; « sull'orlo sono attaccate le figure di quattro pegasi galoppanti, mentre sul coperchio sta in piedi un giovane ignudo, che mette la sinistra sulla nuca ed alza la destra lamentando, a quel che pare ».

Già nella coll. P e y t r i g n e t a Pagani; descr. da Helbig, *Bull.* 1864, 174.

8) « alt. palmi 1 1/4 circa; il maggior diametro della stessa misura, di figura conica rovesciata. L'orlo è guarnito di tre statuette, effigianti persone disposte alla corsa con le braccia aperte. L'orlo è ornato di dentelli, e dal collo in poi vi sono delle incisioni a graffito: il disegno della statua è goffo. Poco al di sotto della pancia di essa urna cineraria vi è una zona tutta intagliata di fogliame a graffito. La ripetuta urna manca del terzo e più perchè ossidata e messa in pezzi ». Sideri (Atti del Mus. naz.); del coperchio non viene fatta menzione per negligenza, poichè poco dopo il Sideri afferma che ei sia stato, e forse l'espressione poco accurata d e l l a s t a t u a nel testo fa supporre che l'autore l'abbia avuto sott'occhi.

Scavi C a r u s o e d e l l a V a l l e nel fondo Paccone 1847; dagl'istessi scavi provennero altre urne — oltre quella n. 3 — sulle quali però le notizie mancano di ogni chiarezza; così p. es. si legge nel « *Notamento di vari oggetti antichi, che si posseggono dal sig. D. Vincenzo Caruso, e che rivela volontariamente* » (2 Ott. 1847):

« N. 20. Urna cineraria di bronzo, alta circa pal. 1, con figura umana sul coperchio a tutto rilievo.

« N. 21. Idem alta pal. 1,2 senza coperchio »; alle stesse urne si riferiscono i numeri 1 e 2 in un

monumento della Valle del 18 Sett. 1847, ma l'esattezza è anco minore.

9) Urna simile, senza figure sull'orlo. Manico: figura d'un Satiro ossia Sileno ad unghie di cavallo[1], che sta assiso.

Simmaco Doria; vd. *Bull. d. Inst.* 1865, 161.

10) Urna simile, senza figure sull'orlo; da manico serve la figura d'una ballerina.

Simmaco Doria; vd. *Bull. d. Inst.* 1865, 161.

11) Alt. 0,56 (l'urna sola 0,30); « sul ventre ornati graffiti. Manico: giovane ignudo di stile rozzo, che suona un *cornu* [assai grande e ritorto] — sull'orlo tre cavalli marcati sul petto e sulla spalla mediante un'anfora graffita ».

Simmaco Doria; descr. da Helbig, *Bull. d. Inst.* 1871, 118.

[1] Notisi questa rappresentanza, la quale, mentre esclude l'origine corinzia di queste urne, serve benissimo per appoggiare vieppiù l'origine calcidese delle medesime, coincidendo questa maniera di rappresentare i Satiri con quella usitata sopra i vasi calcidesi riconosciuti da Löschcke e stabilita da esso medesimo: *Ann. d. Inst.* 1877, 449 sg. È quella stessa che si ritrova alcune volte su bronzi di carattere arcaico, i quali sogliousi considerare come etruschi; ed opera etrusca è senza dubbio il lampadario di Cortona, oriundo però da aperta imitazione del greco. La via per la quale gli Etruschi fecero conoscenza di queste opere, ce la addita un vaso di bronzo proveniente da Vulci, *Mus. Greg.* I tav. VIII 2, col quale sta in perfetta armonia un altro, che fu trovato in mezzo ad oggetti romani presso Heerapfel, paese situato fra la Mosella e la Saar (*Arch. Zeit.* 1856 tav. LXXXV), e senza dubbio avea appartenuto a qualche amatore romano (che i Romani si facessero amatori di vasi antichi, ce lo mostra fra altri quel ben noto passo di Suetonio (*Caes.* 81), il quale senza dubbio allude a' vasi capuani del genere nostro). Questi due vasi di Vulci e di Heerapfel ci rammentano per la loro forma conica e tutta la fattura le nostre urne capuane, e formano a quel che pare una prova evidente delle strette relazioni fra commercio ed arte cumana ed arte di Vulci: cf. *Bull. d. Inst.* 1878, 162 e più sotto p. 154.

12) Tutta baccellata; sul coperchio quattro uomini a cavallo; il manubrio vien formato da un orso alzato (scena di caccia).

Museo britannico; uno schizzo accompagnato da una breve descrizione presso Semper, *der Stil* II, 14. Non trovo una notizia relativa a questa urna ne' cataloghi del Museo; anche la provenienza capuana non l'ho ammessa che per conghiettura.

13) Alt. 0,32; il ventre vien circondato da una striscia di ornati graffiti; sul coperchio si vedono messe attorno le figure di quattro giovani a cavallo nudo (alt. 0,10) e quattro Sirene ossiano Arpie (alt. 0,06) alternanti fra loro; le Arpie hanno la forma di femmine alate, il cui corpo finisce in quello d'un uccello; esse spiegano le ali verso d. e s. e stendono in alto ambedue le mani. Manico: una figurina, alta 0,14, del tipo arcaico ben conosciuto sotto il nome di *Spes*, che porta nella d. un fior di loto, mentre colla s. sta sollevando il panneggio.

Già possed. da Al. Castellani; descr. da Heydemann, *arch. Zeit.* 1869, 35.

14) Alt. 0,36; sul ventre ornati graffiti; sull'orlo del vaso quattro « sfingi » (alt. 0,06) alate. Il coperchio stesso è di ristauro moderno, la figura però, che ora gli serve da manico, è antica, ed apparteneva anticamente al vaso: è un Hermes Kriophoros (alt. 0,14).

Museo di Dresda; Hettner *Bildw. der Antikens. in Dresden* p. 111 n. 282; cf. Helbig *Bullett. d. Inst.* 1871, 118, 3.

15) Alt. 0,38; nostro num. 2; vd. sopra p. 120, 121.

Coll. Bourguignon.

16) Alt. 0,425 (la figura sola 0,085). Nostro numero 3 ved. sopra p. 121.

Museo di Berlino.

17) Alt. della figura 0,044; urna simile, il cui coperchio vien sormontato da un'uccello a volto umano, che serve da manico [1].

Coll. Bourguignon.

18) « Vaso di bronzo; il coperchio retto da un gallo » Sideri (Atti del Mus. naz.; « *Notamento di oggetti antichi involati e non rivelati dal sig. D. Gius. della Valle nel suo scavo permessogli con rescr. del 19 Febbr.* [1847] » n. 5) [2].

19) Urna simile con un gallo che serve da manico (secondo notizia comunicatami dal sig. Bourguignon).

Simmaco Doria.

20) Urna simile con un cigno come manico (secondo notizia comunicatami dal sig. Bourguignon).

Simmaco Doria.

Figure ora sciolte, che servivano una volta da manubri ad urne simili, sono le seguenti:

21) Figura di un discobolo, alta 0,09, di foggia corrispondente a quella del discobolo su n. 5; pubbl. da Stephani, *Compte-rendu* 1869 p. 146.

Museo di Berlino.

22) Hermes Kriophoros; nostro numero 4.

Già presso Al. Castellani.

[1] Egli sarebbe ben possibile che anche la « Sirena » della già coll. Kestner (pubbl. ne' *Mon. d. Inst.* II, 29 = Abeken *Mittelitalien* tav. VII 3), ora del Museo britannico (*a guide to the bronze room* 1871 p. 6) abbia fatto parte d'un'urna simile.

[2] Questo inventario ufficiale si chiude colle parole: « vasi e altre urne di bronzo, idrie, vasetti ed altre masserizie non si descrivono, non perchè di meno interesse, ma la mente non può ritenere tutti i particolari ».

22ª) Hermes Kriophoros, statuetta, alta incirca 0,20 m.; pubbl. da Friederichs, *Apollon mit dem Lamm*.

Museo di Berlino (già della coll. Koller, e di provenienza, se non certa capuana, almeno campana) cf. Friederichs *kl. Kunst und Industrie* n. 1823; Helbig *Bull. d. Inst.* 1871, 119.

22ᵇ) Hermes Kriophoros, statuetta alta incirca 0,11 m.

Museo britannico (già della coll. Townley): *a guide to the bronze room* p. 6.

Non è certo, ma probabile, che le due statuette mentovate in ultimo luogo abbiano avuto la stessa funzione come n. 22.

23) Figura di uomo, alta 0,09, ignudo all'infuori d'una specie di berretto frigio e scarpe a becco; le due braccia sono stese ed alzate fino all'altezza delle spalle [adorante?]. La figura presenta l'istesso carattere rigido dell'arte arcaica, come le altre; è congliettura dell'amico Körte, il quale me ne comunicò la notizia, che la sua funzione fosse quella sopra indicata.

Museo di Berlino (inv. 7317 già pr. S. Doria).

23ª) Pare probabile, secondo l'opinione pure del sig. Körte, che anche la figurina del Museo di Berlino n. 715¹ presso Friederichs, *kl. Kunst und Industrie*, rappresentante un giovane in atto di correre, originariamente abbia avuto il suo posto sopra una delle dette urne; però non se ne sa la provenienza.

24) Gallo.

Coll. Bourguignon.

25) Cigno.

Coll. Bourguignon.

26) Piccola tigre, che per eccezione una volta era fermata sulla sua urna per mezzo di piccoli chiodetti di bronzo ancora visibili.

Coll. Bourguignon.

27) Il gruppo d'un uomo, che doma un cavallo, pubbl. sulla nostra tavola n. 7, ved. sopra p. 123.

Coll. Bourguignon.

28) Di epoca molto tarda e corrispondente presso a poco a quella delle ciste prenestine:

il vaso Bonichi, coll'iscrizione osca scritta in caratteri mezzo latini, pubbl. *Bull. nap.* n. s. II tav. VII 4. Ora il detto vaso è fornito d'un coperchio, che porta come manubrio una « bella figurina ».

Già nella coll. Campana, ora probabilmente nel Museo di Parigi; cf. *Cataloghi Campana* Cl. II sez. VI n. 3; *Bull. d. Inst.* 1876, 172, 2.

Tutte queste urne hanno forma e tecnica comune: il corpo dell'urna è fatto di lamina di bronzo, sottile sì, ma molto consistente; gli ornamenti sono cesellati: il coperchio per lo più è fornito d'un orlo di dentelli un poco sporgente e vien ornato da alcune figure di bronzo massiccie sul margine e di una, o di un gruppo, nel centro, a guisa di manubrio: talvolta accade che non vi sia altra figura che quella di mezzo; in pochi casi le figure del giro si trovano fissate non sul coperchio, ma sull'orlo del vaso stesso. Si noti che queste figure non sono quasi mai fissate con chiodi (eccezione fa il n. 26), ma sempre congiunte organicamente mediante la saldatura; anzi talfiata si possono osservare de' piccoli incavi fatti nel coperchio per ricevere le figure; altre volte (p. es. 24, 25) le figure stesse hanno un incavo dalla parte di sotto.

Ho esposto più sopra il mio parere, che cioè l'origine di questi vasi sarebbe cumana, vale a dire calcidese. Ora che abbiamo sott'occhio gli esemplari stessi, prego i miei lettori di volersi ricordare di que' piccoli vasetti dipinti i quali con general applauso

de' dotti dall' Helbig (*Ann. d. Inst.* 1877, 108; *die Italiker in der Poebene* 84-86) sono stati dichiarati per calcidesi, oppure, per parlar più accuratamente, d'importazione cumana, giacchè i più antichi esemplari che se ne trovano in Italia, si rinvennero in Cuma. Ora chi guarda attentamente il modo d'ornamentazione, quale venne adoperato sul corpo delle nostre urne, vi troverà una analogia stringente con que' vasetti, *mutatis mutandis* s' intende, e tenendo conto della diversità del materiale, che esigeva altre leggi stilistiche. Vi è pure quella striscia che cinge il ventre del vaso, sia di ornamenti in forma di rabeschi, palmette ecc., sia di corse di cavalli, combattimenti di fiere o di alcuni fra' miti più semplici e più antichi; vi è pure quella maniera di baccellare le spalle dell'urna, affatto corrispondente a quella che si può osservare su' vasi dipinti; finalmente l'istessa forma mezzo ovata delle urne, forma strana assai, non trova confronto se non in questo genere di vasi dipinti. Anzi vorrei far un altro passo innanzi, dicendo che la fabbrica di queste urne secondo ogni probabilità seguiva cronologicamente quella dei vasi, perchè gli ornamenti non vi sono fatti in rilievo, maniera che sarebbe stata la naturale in lavori metallici, ma invece graffiti, come se la loro arte fosse stata preceduta dalla pittura sull'istessa strada.

Pur troppo ci manca una simile analogia generale, per stabilire *a priori* il nostro giudizio sopra il coperchio delle nostre urne, e la maniera assai singolare, nella quale vi son messe le figure di bronzo. Il meglio sarà, per arrivare anche qui ad una conclusione soddisfacente e che stia in armonia con ciò che fino adesso abbiamo stabilito, d'informarci sopra il significato delle figure medesime, specialmente di quelle pub-

blimate sulla nostra tavola, più generalmente anche delle altre.

Di tutte possiam fare una prima divisione in due gruppi, l'uno, che comprende le urne, di cui gli ornamenti ci additano apertamente il loro significato sepolcrale, l'altro, di quelle la cui destinazione non spicca tanto negli occhi, di cui però una buona parte troverà la sua spiegazione mediante la iscrizione arcaica sulla urna segnata n. 2. Il veder poi adoperati tali vasi di premio per uso sepolcrale non ci deve far gran maraviglia: il fatto ci vien costatato dal ritrovamento comune delle urne 1 e 2, e le idee, dalle quali poteva essere guidato chi nascondeva le ceneri d'un suo caro dentro l'urna la più stimata che vi era, potrebbero essere indovinate con facilità anche da chi non avesse piacere di ricordarsi meco del significato funebre più profondo, che poteva essere proprio ad ogni monumento sepolcrale con rappresentanze atletiche in tutta l'antichità, da' vasi più arcaici in poi fino ai sarcofaghi romani colle corse degli Eroti: rappresentanze che servivano originariamente da memoria de' giuochi agonistici, istituiti in onore del nuovo ἥρως, come p. es. Achille li ordinò per Patroclo, come gli Anfipoliti per Brasida morto. — Non esito dunque di formare il primo gruppo de' nostri numeri 13-19, 22, 24, mentrecchè del secondo certamente fanno parte i numeri 1, 2, 5-6, 8, 21. Le rappresentanze che si trovano sul resto delle urne, non sono tanto significanti da poterle attribuire con certezza all'uno od all'altro gruppo, e ne lascio indecisa la spiegazione, non volendo preoccupare il giudizio di chi p. es. non amasse di riconoscere meco un aperto significato funebre anche ne' gruppi dell'urna n. 3.

Le urne 13-15 vengono custodite da quattro esseri

simbolici, i quali, sia che si voglia chiamarli Sfingi, sia Sirene, sia Arpie, servono tutti quanti ad esprimere la medesima idea, bella, si può dire, e poetica, che cioè quella medesima forza sconosciuta, tanto oscura quanto veloce, che ha tolto la vita all'uomo, nello stesso tempo ha preso il incarico di tutelarlo da ora in poi, che egli non ha più il potere di tutelarsi da se stesso; vi vediamo messe le Arpie nello stesso senso, col quale sur un monumento egizio di Karnak[1] al di sopra della prostrata figura di Osiride morto, vola in aria l'anima dell'Amnon Ra in forma d'un essere invisibile mezzo uomo mezzo uccello, che guarda il morto e lo custodisce; nello stesso senso, col quale furono poste quattro figure di Sfingi sopra il tetto di un grande sarcofago di Cipro[2]; col quale due Sfingi furono scolpite in bassorilievo per custodire la porta di una tomba a Xanthos[3]; col quale chi concepì la idea del ben noto monumento Xanthiaco, vi rappresentò le Arpie nell'atto di portar via le anime de' morti accarezzandole, ecc., per non far mostra di esempi ulteriori, noti a tutti, e confermati dal linguaggio poetico de' Greci[4], i quali anche questa volta, adoprando i simboli artistici dell'arte asiatica, li ravvivarono e nobilitarono mediante il loro antropomorfismo concreto. Le Arpie sulla nostra urna n. 15 (2 della tav.) rappresentano due tipi un po' diversi l'uno dall'altro, poichè due di queste (fra le quali quella pubblicata in grandezza vera, n. 2)

[1] Lepsius *Denkm.* IV 31; *arch. Zeit.* 1869 p. 13.
[2] Cesnola *Cyprus* p. 227.
[3] Prachov *ant. monum. Xanth.* tav. IV, V.
[4] Vedi per es. O. Jahn *arch. Beitr.* p. 101 segg., Schöne *gr. Rel.* n. 125; von Duhn *de Menelai itin. Aeg.* p. 34; Milchhöfer *Mitth. des archaeol. Instit.* IV p. 56 segg., e per i popoli italici più sopra pag. 123 nota 1, 2.

hanno la faccia un poco allungata ed aguzza, con una espressione severa e si può dire più maschile, mentre le altre due, che alternano con quelle prime, hanno il viso più rotondeggiato, ed in conseguenza più mite e femminile; vi mancano anche quei tratti forti presso le labbra superiori, i quali danno alle prime un'aspetto quasi come se fossero barbate. La posizione di tutte è quella di una tranquillità imperturbata e resistente, e la forza apotropaica, propria già alle Arpie in genere come ad esseri mortiferi [1], viene aumentata da quel gesto delle mani, che sono alzate colle palme rivolte verso chi viene: è il gesto solenne questo dell'*abominari*[2]: nello stesso senso lo vediamo fatto p. es. da una donna sur un vaso dichiarato calcidese da Löschcke, *Mon. d. Inst.* VI, 15. Probabilmente si dovrà interpretare pure così la mossa indicata da Heydemann per le Arpie dell'urna n. 13.

Più interessante ancora diviene per noi sotto parecchi punti di vista la figura dell'Hermes Kriophoros insulla cima del coperchio delle nostre due ciste e di alcune altre (n. 14-16, 22). Lo chiamo Hermes senz'altro, e senza muovere prima la quistione connessa colla figura n. 22ª, giacchè credo che il confronto delle monete pubblicate sulla nostra tavola parli abbastanza chiaramente in favore di questa denominazione. I Tanagresi veneravano sempre e sino *ab antiquo* il loro dio patrono sotto forma giovanile e senza barba;

[1] Basta ricordarsi del loro posto sopra il celebre lampadario di Cortona (Micali *Mon. ined.* tav. IX, X; *Mon. d. Inst.* III 41, 42), ove alternano co' Satiri ossiano Sileni dalle unghie di cavallo (ved. pag. 135 not. 1), che stanno in posizione assai apotropaica, poi delle frequenti incisioni di figure d'Arpia sopra pezzi di oro battuto, che nella prima epoca dell'oro facevano parte prediletta di collane (vid. per es. *arch. Zeit.* 1869 p. III da Kameiros).

[2] Vd. Dilthey *archäol.-epigr. Mitth. aus Oesterr.* I p. 69 not. 40.

se no, egli sarebbe stato impossibile che avessero scelto per celebrare l'annua commemorazione — così almeno credevano di spiegare la cerimonia nel tempo di Pausania — del salvamento portato alla città dal dio tutelare, il quale avrebbe girato intorno alle mura con un agnello ossia ariete sulle spalle, un efebo, uno fra i più belli della città, che dovea ripetere quel giro coll'agnello addosso; e quando Kalamis eseguì per ordine de' Tanagresi una statua del loro dio, egli è certo, che lo dovea raffigurare sotto le forme di un giovane[1]. È un fatto questo di cui la prova ce la danno le stesse monete di Tanagra, che ci mostrano il dio giovane. Ed il loro Ἑρμῆς πρόμαχος se lo figuravano pure da giovane, secondo espressa testimonianza della leggenda tramandataci da Pausania (IX 22, 2). Anche due figurine di terracotta provenienti da Tanagra ci mostrano il dio imberbe colla κυνέη e coll'agnello sulle spalle[2], e due altre da Thespiae ce lo fanno vedere pure senza barba col pileo e coll'agnello in sul braccio e coll'attributo suo della στλεγγίς[3]; ed imberbe vediam raffigurato il κριοφόρος a Gela[4]; colla barba invece pare

[1] Non posso dunque riconoscere nè nella statuetta di Wiltonhouse (*arch. Zeit.* 1875 p. 65, 144) nè nella figura di Hermes barbato sulla aretta di Atene (*Ann. d. Inst.* 1869 tav. IK) una reminiscenza dell'opera di Kalamis, fatta per i Tanagresi, per causa di coincidenza del motivo. Con questa negazione non fo pregiudizio, s'intende, a chi riesce per via di ricerche stilistiche a ritrovare il carattere grazioso ed amabile di Kalamis nel monumento ateniese.

[2] *Gazette archéologique* 1878, 101.

[3] *Ann. d. Inst* 1858 tav. O; *Gazette des beaux arts* 1866, 113. (*arch. Zeit.* 1866, 298*); cf. de Chanot *Gaz. arch.* l. c.

[4] *A guide to the second vase room* (British Museum 1878) II p. 18. n. 144. Questi monumenti e que' mentovati nelle due note precedenti è naturale che considerati per se soli non potrebbero valere a dimostrare un tipo primitivo imberbe, essendo tutti di epoca recente e già sottomessa alla dominante influenza attica.

che se l'abbiamo imaginato p. es. gli Ateniesi [1], gli Egineti [2] ed i Locresi d'Italia [3]; dalle isole di Thasos [4] e Lesbos (una moneta [5]) abbiamo prove della sua figura barbata; su tutte le altre monete greche però — ciò che mi vien confermato da gentile comunicazione del sig. Imhoof-Blumer — il dio non si trova che imberbe, anche sulle più antiche: basta indicare quelle di Ainos. È vero che sui vasi dipinti a figure nere siamo avvezzi a vederlo colla barba; la cerchia geografica però, alla quale si confina l'origine della maggior parte de' medesimi in quell'epoca che per noi è la importante, è assai ristretta e per lo più non oltrepassa le coste del sino saronico, giusto quella cerchia, nella quale abbiamo da Atene e da Egina ulteriore testimonianza dell'Hermes barbato. Non ci mancano però delle prove assai antiche di un Hermes imberbe su vasi dipinti di provenienza veramente diversa da quella indicata poc'innanzi: non fidandomi troppo della mia conoscenza in fatto di vasi greci di quell'epoca indirizzai una domanda rispettiva al sig. Löschcke, alla quale mi venne risposta assai soddisfacente: poichè il

[1] *Ann. dell'Inst.* 1868 tav. IK. Poi vogliansi ricordare i rilievi votivi che mostrano Hermes barbato con tre Ninfe o Grazie, di tanti vasi dipinti ed anche delle ben note Ἑρμαῖ degli Ateniesi (Paus. IV 33, 4: Ἀθηναίων γὰρ τὸ σχῆμα τὸ τετράγωνόν ἐστιν καὶ παρὰ τούτων μεμαθήκασιν οἱ ἄλλοι), le quali per ordine di Ipparco furono disposte per tutte le strade di Attica (cf. Wachsmuth *die Stadt Athen* I 498, 3; Kirchhoff *C. I. A.* I 522): il tipo vi era l'antico e tradizionale.

[2] Vd. la moneta 6, 1 nella nostra tavola; 6, 2 3 troppo guaste per poter dire con certezza, se il dio vi sia rappresentato colla barba o senza.

[3] *A guide to the second vase room* (British Museum 1878) II p. 78 n. 178; cf. *arch. Zeit.* 1866, 245*.

[4] *Arch. Zeit.* 1867 tav. CCXVIII.

[5] Esiste una moneta di Antissa, secondo Imhoof-Blumer, che mostra il dio barbato.

detto signore gentilmente diresse la mia attenzione fra altri su due vasi (tutti e due del Museo britannico; l'uno, n. 425 del catalogo, pubbl. nelle *Abhandl. der Berl. Akad.* 1846 tav. 1, l'altro della già coll. Blacas e pubbl. da Panoka *Musée Blacas* pl. XXV), de' quali egli sostiene l'origine calcidese: ed è su questi due vasi d'apparenza molto arcaica che troviamo infatti Hermes imberbe! Il sig. Löschcke fu indotto a questa conclusione da un ragionamento, del quale, non ne dubito, i dotti si troveranno soddisfatti, qualora egli l'avrà proposto al pubblico giudizio: essa conferma la mia opinione già esposta sopra gli stretti rapporti che debbono esistere fra le nostre urne e l'arte calcidese. — Se troviamo poi nelle poesie omeriche due passi soli i quali fanno espressa testimonianza di forma giovanile del dio (Ω 348 e K 270), io ne vorrei trarre una conclusione contraria a quella che ne fu dedotta da Preller (*griech. Mythol.* I², 322); giacchè al parer mio il dio si trasformò in una forma insolita per lui nella patria de' carmi omerici, per non essere riconosciuto. D'altro canto, dovunque p. es. si trova localizzato il mito del furto che avrebbe commesso Hermes fanciullo nei buoi d'Apolline, cioè in Tessaglia (Olympos, Pieria), in Beozia (Onchestos), in Arcadia e Messenia (Kyllene, Βάττου σκοπιά, Pylos), niente più naturale che la venerazione del dio sotto forma giovanile, anzi fanciullesca. Per dirlo in brevi parole: il tipo di Hermes era diverso già sin da tempi più rimoti presso le diverse popolazioni della Grecia a norma di quelle sue facoltà, che erano le prevalenti presso le medesime, secondo la diversità della loro vita e della loro indole. Non si può dire così in generale, come si usa dirlo, che il tipo più antico di Hermes dappertutto deve essere stato il tipo barbato.

l'altro invece il più recente. Visto il continuo cambiamento della vita, la grande importanza p. es. che acquistarono col tempo nella vita anche delle popolazioni più commerciali, degli Ateniesi in primo luogo, le arti ginnastiche, era ben naturale che quelle facoltà, alle quali nella fantasia degli uomini meglio si adatta una forma giovanile del dio, incominciassero a prevalere, mentrecchè la necessità di certe altre, della virtù p. es. che tutela e custodisce, non si faceva più tanto sentire. Ne fu conseguenza che anche l'arte attica adottava il tipo giovanile, e, sviluppandolo sempre di più, alla fine lo condusse a quella perfezione che vediamo nell'Hermes di Prassitele.

Bastino per ora questi cenni, con i quali credo avere stabilito la possibilità, che fin da que' tempi, quando s'incominciavano a fissare artisticamente le idee che si aveano degli iddii principali, i Beozi ed i Calcidesi abbiano raffigurato il loro Hermes da giovane. La Beozia era un paese che viveva quasi esclusivamente di pascolo, e per le parti di Tanagra *par excellence* l'antico nome di Poimandris, l' heros eponymos Poimandros, di cui la testa peranco fu messa sulle monete, i miti locali e le descrizioni degli antichi ne fanno esplicita testimonianza [1]. Volendo dunque esprimere artisticamente l'idea che si facevano del loro dio tutelare, non potevano ommettere l'attributo significante, e senza dubbio l'ariete era congiunto coll' Hermes de' Tanagresi non meno strettamente che con l'Atena dell'acropoli il serpente. Faceva mestieri di un gruppo indicante la stretta attinenza fra chi tutelava e chi era tutelato, e sarebbe difficile che uno indovinasse un tipo più conveniente alla semplicità dell'arte antica, e l'arcaica in ispecie,

[1] V. Kekulé, *griech. Thonfig. aus Tanagra*, p. 3. 4.

di quello che abbiamo sott'occhi sulle monete di Tanagra; era il modo il più naturale per mettere al sicuro un animale di questo genere, prenderlo in questo modo, il quale ancora si può vedere, viaggiando per le regioni di pascolo ne' paesi classici, adoperato ogni giorno dagli odierni pastori. Un tipo, una volta stabilito, divenne solenne e rimase fisso, benchè stilisticamente cambiato, anche ne' tempi posteriori, quando, cambiati gli uomini colle condizioni della loro vita, si cambiarono anche le loro idee sulla natura e sulle virtù degli iddii che veneravano. Così avvenne p. es. che i Tanagresi, rimasto fisso sempre presso di loro l'istesso tipo del κριοφόρος, in tempi molto recenti sentivano il desiderio di spiegare la causa di questa sua formazione: e la loro spiegazione, derivata dall'atto solenne della festa del dio, ci vien riferita da Pausania.

Ho creduto necessario di fare questa dichiarazione, oppure, per parlar più correttamente, applicar una verità generale — esposta p. es. poco tempo fa con garbo tanto efficace dal mio maestro Rinaldo Kekulé [1] — ad un caso speciale per mettere il fondamento alla mia spiegazione della figurina dell'Hermes κριοφόρος in cima delle nostre urne sepolcrali. Poichè, mentre da un lato egli è certo per me, che Hermes vi stia nella sua funzione di Ἑρμῆς χθόνιος [2], dall'altro debbo

[1] *Ueber die Entstehung der Götterideale in der griechischen Kunst*, Stuttg. 1877.

[2] D'un modo corrispondente alla greca epigrafe usitata sui sepolcri θεῶν καταχθονίων ossia δαιμόνων ἀγαθῶν (Usener, *Rh. Mus.* XXIX, 41, 1), od al latino *dis manibus sacrum*, si trova talvolta una tale iscrizione Ἑρμάου χθονίου o simile (vd. per es. Kaibel *Epigramm.* 595), la quale mette la tomba in proprietà e tutela di Hermes. Nè si mancava di esprimere artisticamente una tale credenza: è nota quella legge di Solone (Cic. *de leg.* XXVI 65) *neque id (sepulcrum) opere*

rifiutare ogni tentativo di chi vorrebbe attribuire in questo caso al motivo del κριοφόρος un senso sepolcrale basato sopra idee più elevate, tentativo, il quale mal sarebbe appoggiato dall'analogia a primo colpo forse seducente del *pastor bonus*[1]. Questo mio ragionamento poi ci fa guadagnare un risultato storico, giacchè ora siamo costretti di cercar l'origine del nostro tipo là, dove il medesimo era il tipo solenne del dio, ove si era avvezzi di vederlo sempre raffigurato così, ed ove non poteva sembrare strano il veder adoperata l'imagine del κριοφόρος, anche volendo esprimere qualunque altra funzione del dio. A Cuma certamente nè il culto nè il tipo di Hermes κριοφόρος poteva essere originario, non essendo stata mai questa città, che era

tectorio exornari nec Hermas hos quos vocant licebat imponi (per quell'epoca anteriore a Pisistrato ed Ipparco non credo che si abbia la voglia di interpretare le 'Ερμαῖ in un senso diverso da quello delle τετράγωνοι στῆλαι coll'imagine di Hermes barbato); in epoca posteriore non abbiam solamente testimonianza letteraria (vd. Babr. *fab.* 30 cf. Ross *arch. Aufs.* I 50) di questo uso, ma anche monumentale (vd. p. es. Kekulé *Theseion* n. 368; Körte *Mitth. des archaeol. Instit.* III 102). Egli è una conseguenza dell'ἀφηρώιξις, che si incominciò a rappresentare il morto colle fattezze di Hermes stesso: vd. Conze *arch. Zeit.* 1867, 107*; anche il così detto Germanico del Louvre deve spiegarsi in questo senso. L'esempio il più luculento di quest'ultima usanza ce lo offre la tomba de' Manilî scoperta nella vigna Moroni a Roma in sul principio del nostro secolo e pubblicata nelle *Memorie enciclopediche* IV p. 34, cf. V p. 49.

[1] Il *pastor bonus* de' cristiani, figura tanto ovvia nelle catacombe e su' sarcofaghi de' primi secoli, non è affatto invenzione cristiana: questa concessione si farà volentieri a Raoul-Rochette, Martigny ed altri; ma non ha neppure nulla di comune col κριοφόρος greco. L'istessa figura già si ritrova incontrastabilmente su monumenti sepolcrali pagani, nè solamente in mezzo a scene pastorizie, ma talvolta già quasi isolata: due esempi ne sono un sarcofago descritto nel *Bull. d. Inst.* 1833, 100 e disegnato di già per ordine di Cassiano dal Pozzo (cod. Neap. V, E, 10), ora smarrito, ed un altro pubbl. presso Mabillon *Iter ital.* I, ad p. 222; in generale si veggano

commerciale di preferenza, paese agricolo. Se vediamo messo il simbolo di Hermes κριοφόρος in cima di certe urne sepolcrali e d'aperto significato sepolcrale, le quali secondo ogni probabilità sono di provenienza di fabbrica cumana, e ciò per esprimere una funzione dell'Hermes diversa da quella originaria del κριοφόρος, ci è forza di concludere, non avere i Cumani che riprodotto un tipo che aveano portato seco dalla patria calcidese; il che dico, benchè ci manchi un esempio del tipo proveniente da Chalkis: sappiamo che Hermes, anche colà in tempi assai rimoti fu venerato da giovane, gli esempî però d'un κριοφόρος giovane bisogna cercarli nel paese dirimpetto. È vero che anche in parecchî altri siti esisteva il culto dell'Hermes κριοφόρος,

anche le osservazioni di Raoul-Rochette, *Mém. de l'acad. des inscr. N. S.* XIII 99 seg. e di de Rossi, *Roma sott.* II 168; III 444. Ma non è mai altro su' monumenti pagani che un pastore puro e netto, uomo di vil condizione ed aspetto che serve da rappresentante di una vita semplice, beata ed idillica, quale fu ideata con predilezione come contrapposto alla loro vita cittadina da' Romani dell'epoca imperiale, e rappresentata su' sarcofaghi dal terzo secolo in poi, quando cessava la frequenza de' soggetti bacchici, non più bene intesi nel loro vero significato, i quali in tempi anteriori aveano soddisfatto a questa direzione de' pensieri umani in un senso più mitologico e più poetico. I cristiani poi che a bello studio cercavano di accomodare alle rappresentanze uscite da mano pagana le loro idee, adottata colle scene di vita semplice e pastorizia anche la figura del pastore che porta l'agnello, bentosto eleggevano la medesima, perchè loro servisse da simbolo della loro religione, prendendo orma in ciò da parecchî passi tanto del vecchio quanto del nuovo testamento, improntati alla lingua parabolica degli Orientali: si possono vedere messi assieme questi passi da Raoul-Rochette l. c. e da Martigny sì nella sua memoria speciale sopra il *pastor bonus*, come nel suo *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*. Era quel medesimo linguaggio orientale, comune a tutte le popolazioni di stirpe semitica, che diede impulso a certi prodotti dell'arte greco-fenicia: ne fanno prova per es. una figura di terracotta prov. da Marathus (*Gaz. archéol.* 1878, 104, 2) ed una figurina di bronzo prov. da Rimat (*Arch. Zeit.* 1851, 51* e *Gaz. archéol.* 1878, 103).

ma o il tipo era diverso dal nostro – così nella statua che Onatas eseguì per gli Arcadi –, oppure non vi era il culto solenne e per così dire esclusivo nel senso nostro. Solamente sulle monete di Tanagra e di Egina troviamo il dio κριοφόρος artisticamente riprodotto. Su quelle di Egina il tipo non sembra tanto fissato, su quelle di Tanagra però pare che si sia voluto rappresentare sempre la stessa foggia e figura del dio, foggia corrispondente a quella sempre uguale sulle nostre urne. Io per parte mia non dubito che l'arte calcidese, alla quale abbiam dovuto attribuire le nostre urne, non sia stata nelle relazioni più intime coll'arte di Beozia, della quale la stessa città di Chalkis infatti faceva quasi parte, e colla quale era connessa per tanti interessi comuni, di vita e di commercio [1]. Tanagra non stava affatto lontana dal mare, e mentre era sprovvista del tutto di un porto proprio, d'altro canto era aperta verso quella parte, ed avea da soffrire, in tempi antichi almeno, dalla vicinanza e nemicizia degli Eretriesi; coi Calcidesi però, antichi rivali di Eretria, sembra che vi sia stato un commercio frequente ancora ne' tempi della dominazione commerciale ed artistica d'Atene: altrimenti la strada che menava da Tanagra a Chalkis, appena sarebbe stata la principale, cioè la più frequentata e la più nobile [2]. Così non mi pare

[1] Dondorff *die Ionier auf Euboea* 45.

[2] Vd. Kekulé *gr. Thonfig. aus Tanagra* p. 9. Voglio indicare ancora un'altra coincidenza fra l'uso tanagrese e quello campano, se non importante almeno curiosa: secondo i rapporti sugli scavi di Tanagra (Kekulé p. 10) si trovò dipinta qualche volta la parte interna delle tombe di color rosso; or, per quanto abbia cercato, non ho trovato altro esempio di questo uso se non quello costatato da unanime testimonianza di chi li vide scavare ne' cubi di tufo contenenti quelle nostre urne di bronzo: ivi le pareti interne sono sempre dipinte a color rosso. Si voglia ricordare il fatto che Chalkis era antica stazione

troppo ardito di supporre che abbiano venerato in quelle parti il loro Ἑρμῆς ἐπιμήλιος sotto la forma d'un κριοφόρος non solo a Tanagra e Thespiae, ma fors' anche altrove, a Koroneia p. es., nelle pianure del lago di Kopaïs, ed a Chalkis stessa: anzi potrebbe ben darsi che l'arte calcidese abbia espresso per la prima quel tipo che vediam messo da'Tanagresi sopra le loro monete.

Pur troppo ci mancano de' confronti simili per le figure che ornano i coperchi di altre fra le urne descritte, e saremmo spinti anche troppo innanzi, se volessimo istituire un esame accurato in questo luogo. Non posso far altro che ripetere un desiderio espresso già in occasione simile [1], che cioè si voglia mettere mano un giorno ad uno scavo regolare di tombe calcidesi, delle quali finora non sappiamo quasi nulla. Perchè possa divenir utile uno studio comparativo de' lavori metallici propagati in Italia per via del commercio cumano, fa d'uopo che sia aumentato il numero de'lavori simili greci e de' calcidesi in ispecie, tanto rinomati nell'antichità [2].

L'epoca delle nostre urne è abbastanza bene fissata, giacchè tutti i rapporti che conosco, tanto gli stampati quanto quei che si trovano fra gli Atti del

de' Fenici, ond'è che alcuni (fra' quali per es. il Bursian *Geogr. v. Griechenl.* II 413, 2) vogliono eziandio derivare il nome stesso dalla parola χάλκη = κάλχη, cioè la porpora, contro l'etimologia degli antichi e contro la verosimiglianza naturale. È vero che nell' antichità più tarda del rame calcidese non se ne parlava più (vd. Baumeister *topogr. Skizze der Insel Euboea* 43), ma ciò non ostante non vi è da discutere sulla ricchezza metallica e sulla fabbricazione di lavori metallici in tempi anteriori: vd. not. 2 di questa pagina.

[1] *Bull. d. Inst.* 1879, 143.

[2] I passi degli scrittori si veggano raccolti presso Dondorff, *de rebus Chalcidensium* 21; cf. Boeckh, *Staatsh. der Athen.* II 168.

Museo nazionale, e le comunicazioni personali fatte a me ed a' miei amici, stanno in accordo perfetto riguardo al genere de' vasi dipinti che si ritrovano uniti negli stessi cubi di tufo: sono vasi a figure nere e qualcuno dello stile rosso più severo[1]. Dunque – ciò che si intenderebbe già da per se – sono posteriori a' così detti vasi corinzii, e non siamo costretti in modo di protrarre l'epoca delle urne più in giù dell'anno 420, cioè del principio del dominio osco anche in Cuma. Appartengono le medesime al fiore dell'ellenismo in Campania, a quell'epoca, quando a Capua stessa si eseguivano lavori rassomiglianti a quelli della Grecia[2].

E si potrebbe pensare che questo genere di lavoro metallico, del quale possediamo de' saggi tanto caratteristici e che era tanto in favore anche presso la gente capuana di stirpe osca, si fosse spento del tutto dopo rovinato il commercio cumano[3]? Io non lo crederei. A chi non viene in mente, guardando queste urne, il modo analogo, nel quale si vedono combinate figure ed ornamenti di fusione metallica con vasi ornati a graffito nelle così dette ciste prenestine? Sulle ciste più antiche che si ritrovano in Italia e ne' paesi vicini non si vedono delle figure simili: sono cilindriche desse o di forma elittica, le une d'importazione fenicia[4],

[1] Eccezione fa naturalmente il vaso Bonichi, n. 28 del nostro elenco, dal quale nel *Bull. d. Inst.* 1876, 172 mi son lasciato condurre a portar troppo in giù la fabbricazione delle dette urne.

[2] Penso agli affreschi descritti da Castellani *Bull. d. Inst.* 1868. 221; cf. *Ann. d. Inst.* 1878, 116.

[3] Sopra questa rovina e le sue cagioni vd. *Bull. d. Inst.* 1878, 162.

[4] Per es. la cista pubbl. fra i *Mon. d. Inst.* VIII tav. 26 cf. *Ann. d. Inst.* 1866, 186, 70 (Schöne). Sulla origine fenicia di questa cista e di altri oggetti di provenienza comune ora non è da far più motto: cf. Conze *zur Gesch. der Anfänge griech. Kunst* II (*Ber. d. Wien. Akad.* 1873) 246; Helbig, *Ann. d. Inst.* 1876, 197-257.

le altre di fabbrica indigena [1]. A soddisfare poi ne' tempi posteriori alla predilezione che pare avessero gli Italioti per questo genere di ciste, volentieri si prestò l'arte greca. Bisogna distinguere fra le ciste dette « prenestine » (oltre quella fenicia già mentovata) quelle a ornamenti graffiti e quelle a ornamenti a rilievo; quest' ultimo gruppo viene da Vulci [2], ed hanno secondo la dichiarazione dello Schöne un carattere prettamente greco. Il confronto delle medesime, pur'esse fornite di figure plastiche sopra il coperchio, colle nostre urne cumane mi serve da conforto per una mia opinione emessa altrove [3], che cioè il commercio cumano abbia avuto particolare influenza sull'arte vulcente, la quale anche nelle pitture più di ogni altra « scuola » dell'arte etrusca ha saputo liberarsi dall' arcaismo proprio agli Etruschi. Ci restano le ciste prenestine propriamente dette; e parlando di queste vorrei che si dirigesse l'attenzione de' miei lettori sopra una differenza essenziale fra esse e le urne nostre. Poichè, mentre su queste le figure plastiche si vedono sempre congiunte col corpo dell'urna per via della saldatura, ci manca questo connesso organico, che fa testimonianza dell'identità di artista e fabbrica per urne e figure, nelle ciste prenestine; è ben conosciuta la maniera assai rozza colla quale si vedono attaccati i piedi e le figure del coperchio per mezzo di chiodetti al corpo delle ciste sudette, coprendone una parte del disegno e guastandone il valore artistico. Questa mancanza di congiunzione or-

[1] Per es. la secchia di Moritzing, pubbl. ne' *Mon. d. Inst.* X tav. 6, cf. *Ann.* 1874, 168 (Conze), e quella cilindrica di Bologna (cf. *Ann. d. Inst.* 1875, 325), la quale fra poco sarà degnamente pubblicata.

[2] *Ann. d. Inst.* 1866, 163, 9. 164, 10; cf. 185, 65.

[3] *Bull. d. Inst.* 1878, 162; vd. sopra p. 135 not. 1.

ganica, non può essere casuale, ed io sarei inclinato a spiegarmela nel modo seguente. La forma primitiva delle ciste, quale si offrì a' Prenestini o chi fossero, sì in quelle d' importazione fenicia, che in quelle di fabbrica italica, era senza pieducci e senza ornato di figure plastiche; questo era il modello fatto per l'uso solo, ed in tempi posteriori ornato con disegni graffiti, proprî a' Fenici ed agli Italioti. Sopravvennero i Greci, e con loro le urne fornite di ornamenti plastici: questa combinazione [1] piacque non solamente a' Vulcenti ma anche a' Prenestini, e sì gli uni come gli altri incominciarono ad adoperare questo modo per dare una maggior apparenza a' prodotti della loro arte, senza però che potessero, non essendo stati loro i creatori di tale invenzione, trovar modo organico nel congiungere corpo e figure. Chi guarda attentamente la serie di figure plastiche de' coperchi, e più ancora gli ornamenti plastici, le Arpie ecc. a'pieducci, vi troverà molti motivi, e talvolta anche nell'esecuzione qualche traccia indubitabile che accenna ad un'origine più greca che non etrusca. Mommsen ha emesso il parere [2] che *Novios Plautios* fosse stato un Campano lavorante in Roma, ed a me sembra con buonissima ragione; almeno poteva essere di famiglia oriunda dalla Campania. Orbene: egli poteva ben essere uno di que'che trasportavano l'arte campana nel Lazio e che vi effettuarono l' incrociamento di arte anticamente greca, poi divenuta campana, coll'arte etrusca ossia latina, oriunda pure

[1] Combinazione del resto molto antica, e propria, così pare, a tutti i nostri popoli, era quella tra lamina metallica ed ornati plastici: vd. per es. Kemble, *Horae ferales* 233 sgg. e gli oggetti pubblicati su quelle tavole.

[2] *Unterital. Dialekte*, 283; cf. O. Jahn *die ficor. Cista* 60-62. Schöne *Ann. d. Inst.* 1866, 205.

di stirpe greca, in quel modo strano che vediamo messo in opera sulle ciste prenestine. Se Novios Plautios avesse lavorato in Campania, ci dovrebbe far maraviglia la maniera un po' dura e tozza delle sue figure plastiche; egli però, trovandosi isolato in Roma forse già da padre ed avolo, e poi non essendo di stirpe greca — Novios è nome osco — finiva necessariamente col divenir duro e secco, a lui accadendo l'istesso, che nel medesimo volger del tempo — nel terzo secolo cioè a. Cr. — accadde alla moneta romana, i cui tipi rimanevano sprovvisti intieramente di quella morbidezza ancora greca, propria all'*aes grave* de' Campani [1].

F. VON DUHN.

POSTILLA

Dopo stampato questo articolo mi venne inviata la *Guida illustrativa della mostra archeologica Campana in Caserta*, Napoli 1879, compilata da G. Minervini: in essa trovo mentovate alcune simili urne capuane, che vi erano esposte nell'ottobre di quest'anno da' proprietari sigg. Doria e Gallozzi. Siccome me ne

[1] Cf. Friedländer *numism. Zeitschr.* 1869, 262. Sopra l'origine meridionale dell'*aes grave* romano diedi alcuni cenni nella *Zeitschr. für Numism.* VI 71-74. Oltre i bassorilievi volsci bisognerebbe che conoscessi la statua di bronzo trovata a Suessa Aurunca *arch. Zeit.* 1864, 285*; *a guide to the bronze room* (British Museum 1871) p. 10 — ed il bassorilievo d'Ariccia (*Almanach aus Rom* 1810 p. 85, *arch. Zeit.* 1849 tav. I; cf. Hübner *die antiken Bildw. in Madrid* p. 304; 772; si ricordi la confederazione fra Cumani ed Aricini contro gli Etruschi!); perchè potessi rendere probabile la opinione che già in tempi molto rimoti l'arte greca, cioè la cumana, abbia avuto un'influenza diretta e forte nelle parti medie fra la Campania e l'Etruria.

era sconosciuta una parte e sono rimaste infruttuose le mie ricerche per averne de' dettagli più minuti, così mi trovo costretto di ripetere qui alcune indicazioni contenute in quel catalogo, il quale certamente non capiterà che fra le mani di pochi:

P. 53, 1505: Olle di bronzo con coverchio: il n. 1505 con un gallo [vd. n. 19. 24]; n. 1506 figurina arcaica di Pane con lunga barba e fallo; n. 1507 figura giovanile sedente. – p. 64, 1584-86: Tre olle di bronzo con coverchio. Sul coverchio: un gallo [v. s.]; una figura virile di arcaico stile che solleva ambe le mani [cf. n. 6]; un gallo [v. s.]; – p. 76, 1777: Olla di bronzo con coverchio. Sul coverchio è una arcaica figura di Pane con le orecchie e piedi caprini, intento alla danza [sarà un Sileno calcidese colle unghie da cavallo]; – p. 78, 1781: Olla di bronzo con coverchio, su cui è un galletto [v. s.]; (1782 = nostro numero 5); 1783: altra urna di bronzo più piccola, sul coverchio un galletto [v. s.]; p. 79, 1786: Urna di bronzo con coverchio, su cui un galletto [v. s.]; 1787: Altra urna di bronzo. Sul coverchio una prominenza tondeggiante al di sopra.

DI UN MONUMENTO ISIACO RINVENUTO PRESSO LA VIA FLAMINIA

(*Tav. d'agg. I*)

Il cippo marmoreo rappresentato nella proporzione di un quarto del vero (tav. d'agg. I), stava da lungo tempo confitto in un muro nella vigna Tanlongo al primo miglio della via Flaminia. Esso presentava al riguardante la fronte su cui è incisa la breve iscrizione, ed era spalmato qua e là da un colore rossastro che ricuopria tutto il muro, onde sì poco potea discernersi, che niuno vi avea posto attenzione. A me dette nell'occhio l'atteggiamento del personaggio che è senza dubbio l'imagine del defunto, e desideroso di esaminarne anche i lati, pregai il proprietario a far rimuovere il marmo, cosa che egli fe' subito con ogni premura.

Il cippo è alto m. 0,58, largo 0,34, e grosso 0,22; è attorniato da una cornice a rincasso, e poggia su di un basamento composto di gola, listello e zoccolo, su cui è incisa la iscrizione sepolcrale della quale ci occuperemo più tardi; nella parte superiore non vi sono nè fastigio nè pulvini, e mi sembra che non vi siano stati giammai, non rimanendone alcuna traccia. Nella fronte vi è scolpito a rilievo piuttosto alto il ritratto del personaggio defunto, il quale però è assai danneggiato e non può interamente spiegarsi che con l'aiuto delle laterali rappresentanze, onde in primo luogo di queste ci occuperemo.

Nel lato sinistro del monumento ognuno riconoscerà a prima vista la ben cognita figura dell' egizio *Anubi*; è rappresentato secondo il consueto, con testa di *sciacal*; sorregge la palma con la mano destra ed

il caduceo, con la sinistra; veste una tunica succinta ed una clamide, un lembo della quale pende dal braccio sinistro, e porta alti calzari. I simboli del caduceo e della palma, e la clamide così ravvolta al braccio sinistro ben si addicono ad una divinità equivalente all'Hermes ed al Mercurio della greca e romana mitologia. Nel lato destro, benchè il rilievo sia molto guasto, si riconosce senza niuna difficoltà l'imagine di Arpocrate col fiore di loto sul capo; egli secondo il costume è rappresentato ignudo con l'indice della mano destra presso la bocca, mentre con il braccio sinistro, coperto per metà da un mantello, sostiene il cornucopia riboccante di fiori e di frutta.

Anubi, detto originariamente *Anepu*, era il genio dell'imbalsamazione, per avere imbalsamato la sacra mummia di Osiride, la guida dell'anima dopo la morte, come il Mercurio psicopompo, ed il verificatore del peso delle azioni nel giudizio supremo. Fu rappresentato con la testa di uno *sciacal* o cane selvatico, secondo alcuni per la sua fedeltà verso Iside, mentre, secondo altre tradizioni, quella testa ricordava il cane che con li suoi latrati fu guida nel rintracciare le sparse membra di Osiride[1]. Queste interpretazioni, quantunque di un'epoca tanto posteriore all'antico culto egiziano, pure sono fondate sulla primitiva tradizione e concordano con gli antichissimi monumenti; infatti per citare un solo esempio, fra i geroglifici del gran tempio di *Edfou* presso la figura di Anubi si trova il cartello ove egli è chiamato *la guida dei passeggeri*, *il dio della strada*[2]: concetti che hanno sempre per fondamento il mito della morte di Osiride, e l'aiuto da Anubi prestato ad Iside

[1] Diodoro lib. 1 c. 8; Eusebio *praepar. evangel.* lib. 2 c. 1.
[2] V. Naville *Le mythe de Horus* tav. IX.

nel ricercare per ogni via il corpo dilaniato del suo consorte. Diversa affatto da queste è un'altra spiegazione accennata da Plutarco; egli dice che Nefti madre di Anubi rappresentava la natura sotterranea, ed Iside la natura luminosa e visibile, e perciò Anubi, il quale ha con ambedue alcun che di comune, esprimeva l'orizzonte, limite di separazione fra le due regioni, onde avea forma di cane καὶ γὰρ ὁ κύων χρῆται τῇ ὄψει νυκτός τε καὶ ἡμέρας ὁμοίως[1]; in questo senso fu ritenuto Anubi come custode delle porte del cielo, ed avrò occasione più tardi di ricordare un monumento ove è rappresentato sotto questo aspetto[2].

Divulgatosi il culto egizio presso i Greci e poi presso i Romani, questi presero Anubi siccome un'altra manifestazione del loro Mercurio, per la grande analogia che vi riscontrarono, e così diedero a lui gli stessi attributi di quest'ultimo, cioè il caduceo e la palma. Però sono abbastanza rare le sue imagini, e qui in Roma non ne abbiamo che due statue nel museo egizio del Vaticano[3], il bassorilievo dell'ara isiaca nel Museo capitolino[4], e una pittura nel larario di quella nobile casa scoperta nella vigna Guidi sotto le terme di Caracalla, ove è rappresentato insieme ad Arpocrate[5]. Questi, detto con nome egizio *Har-pa-krat*, non è altro che *Horus* fanciullo, e simboleggiava il Sole oriente o il rinnovamento continuo della divinità; egli è la manifestazione materiale del nume supremo (*Osiride*); mentre la sua manifestazione morale è il bene; e perciò in Egitto il salire al trono di un nuovo Faraone veniva

[1] *De Iside et Osiride* c. XLIV.
[2] V. sotto pag.
[3] *Mus. Capitol.* III tav. 85.
[4] Ibid. IV tav. 10.
[5] *Bull. dell'Inst.* 1867 p. 115.

assomigliato ad un levarsi di *Horus*[1], e talvolta il re stesso prendeva cotesto nome, come p. e. Touthmés IV nell'obelisco del Laterano. Era perciò rappresentato dall'arte egizia con le mani nella bocca, come si addice alla età infantile, con una treccia di capelli sotto l'orecchio sinistro ed il fiore di loto sul capo; giacchè un tal fiore, che si apre ogni mattina allo spuntare del sole e si chiude la sera immergendosi nelle acque, acconciamente esprimeva il morire ed il rinascere di tutte le cose. Nell'arte greco-romana gli fu dato il cornucopia come simbolo dell'abbondanza prodotta dal benefico influsso del Sole, ed è notissimo l'equivoco preso dagli stessi antichi spiegando la mano sulla bocca siccome il gesto del silenzio, onde talvolta venne modificata la sua imagine dal tipo primitivo per darle più chiaramente quell'improprio significato. Anche di Arpocrate rare sono le rappresentanze, e qui in Roma oltre l'ara capitolina e le pitture del larario, ove è unito ad Anubi, non ve n'è forse altra che una statua del Museo capitolino.

Dalla presenza intanto di queste due divinità si può stabilire con sicurezza che il monumento di cui ci occupiamo, appartenesse ad un personaggio addetto al culto isiaco: questi avea nome M. Emilio Crescente e fece il sepolcro per se e per la sua liberta Ebuzia, come ci dice la iscrizione:

M · AEMILIVS · CRESCES (sic) · FECIT · SIBI

ET · AEBVTIAE · EVTYCIAE (sic) · LIBERTAe

[1] Pierret *Diction. d'archéol. égypt.* s. v. *Harpocrates.*

È strano il vedere qui la liberta con un gentilizio diverso da quello del suo patrone, ed una tale anomalia potrebbe spiegarsi ammettendo che questi fosse in origine della gente Ebuzia, e passato poi per adozione nell'Emilia, dopo che avea già dato il primo nome alla sua liberta. La paleografia dell'epigrafe e lo stile artistico delle sculture mi fanno giudicare il cippo come opera del secolo terzo dell'era cristiana, e perciò di un tempo nel quale il culto isiaco avea ricevuto la sua maggior diffusione nell'impero romano, dopo aver lottato per lunghi anni contro le vecchie tradizioni di Roma ed il suo spregio per le usanze straniere. Infatti si introdusse quasi furtivamente in Roma la religione egizia poco dopo la seconda guerra punica, e già nel 565 della città dovea contare numerosi seguaci, allorchè venne proscritta per autorità del senato, ed il console Emilio Paolo, il vincitore di Perseo, atterrò di propria mano le porte del tempio d'Iside [1]; ma poi in poco più di un secolo rifiorì talmente che nel 689, essendo consoli Pisone e Gabinio, fu di nuovo vietata siccome *turpis superstitio* [2]. Sembra però che fossero ben salde le radici che avea messe nel suolo romano, giacchè cinque anni soltanto dopo questa proibizione fu permesso di erigere un tempio d'Iside, benchè a nome privato e fuori del pomerio della città [3], e poi nel 704 i triumviri stessi ne edificarono il primo che fosse aperto al publico culto [4]; laonde quest'anno può tenersi come quello del suo riconoscimento, e dell'ammissione dei numi misteriosi dell'antico regno dei

[1] Val. Max. 1, 3, 4.
[2] Tertull. *Apol.* 6; idem *ad nation.* I 10; cf. Arnob. 2, 73.
[3] Dio Cass. 40, 47.
[4] Idem 47, 15; cf. Becker e Marquardt *Handbuch der röm. Alt.* IV p. 85 e segg.

Faraoni fra le divinità campestri e guerriere di Roma. Finalmente Augusto, dopo conquistato l'Egitto, ne rese stabile il culto forse per ragioni politiche, e non solo ne favorì la diffusione, ma decretò egli stesso un tempio ad Iside ed a Serapide [1]. Però mal volentieri fu ricevuto l'Isiacismo nella religione romana, come ci attesta Macrobio [2], e in parecchi scrittori apparisce il disprezzo che generalmente se ne avea: così Giovenale derideva i meravigliosi portenti venerati dalla *demens Aegyptus* [3], e Properzio schernìva Cleopatra, che nella battaglia d'Azio volle contraporre il suo Anubi al Giove di Roma: *Ausa Iovi nostro latrantem opponere Anubim* [4]. Nel règno di Tiberio accadde in un tempio isiaco il turpe fatto ricordato da Flavio Giuseppe [5], ed è assai probabile che dopo questo oltraggio ad una dama romana si trattasse in senato di scacciare da Roma i misteri egiziani, e si promulgasse quel *senatus consultum* riferito da Tacito, col quale si intimava l'esilio agli adepti, *nisi certam ante diem profanos ritus exuissent* [6]. Però queste leggi o non ebbero esecuzione, o furono di breve durata; giacchè poco tempo dipoi troviamo in Roma stessa monumenti votivi ad Iside ed a Serapide [7], e sappiamo che ai giorni di Vespasiano e Tito era in piedi ed abitato il grande *Iseum* del Campo Marzio, avendovi pernottato questi due imperatori la sera innanzi del loro solenne trionfo giudaico [8]. E così pure nelle città di provincia vi è memoria di santuarî

[1] Dio Cass. 48, 15.
[2] *Saturn.* 1, 7.
[3] *Satir.* 15, 1.
[4] 3, 9, 41.
[5] *Antiq. Iud.* 18, 3.
[6] *Ann.* 2, 85.
[7] *C. I. L.* VI 353.
[8] Joseph. *de bello Iudaico* 7, 5, 4.

isiaci nel primo secolo imperiale; anzi in Pompei il piccolo ma elegantissimo tempio fu rifatto dai fondamenti dopo il terremoto del 63, come attesta la iscrizione ivi rinvenuta [1], e così importante era in questa colonia la classe degli addetti all'isiacismo, che in un programma elettorale scrissero *Isiaci universi rogant* [2].

Si estese sempre più il culto col favore dei principi [3], e nel secolo terzo erasi già tanto naturalizzato in Roma che Minuzio Felice potè dire *haec aegyptia quondam, nunc et sacra romana sunt* [4]; e così pure Tertulliano rimproverava agli imperatori dei tempi suoi d'avere innalzato a grande onore quelle superstizioni [5]. Nè queste cessarono col trionfo del cristianesimo, ma puranco nel quarto secolo ne troviamo memoria; così da un carme scritto nel 394 contro Nicomaco Flaviano, e dottamente illustrato dal De Rossi [6], veniamo a sapere che quel fervente difensore della vecchia religione romana era addetto all'isiacismo, onde il suo avversario così lo schernisce:

Quis te plangentem non risit, calvus ad aras
Sistriferam Phariam supplex cum forte rogares?

E questa è una delle ultime notizie che abbiamo di questi riti, i quali poi scomparvero del tutto col

[1] V. Fiorelli *Descr. di Pompei* p. 359.

[2] *C. I. L.* IV 787; cf. ibid. 1011.

[3] Eutropio 7, 23; Lamprid. *Comm.* 9; Spartian. *Carac.* 9; Lamprid. *Sev. Alex.* 26.

[4] *Octav.* 21. Confermano queste parole la menzione di un SACERDOS · ISIDIS CAPITOLINAE (*C. I. L.* VI 2247), e la indicazione del *sacrum Phariae* nei rustici calendarî romani *C. I. L.* I p. 358. cf. VI 2305, 2306.

[5] *His vos restitutis summam maiestatem contulistis* *Apol.* 6; cf. August *de civ. Dei* 11, 14.

[6] *Bull. d'arch. crist.* 1868 p. 55 segg.

cessare del paganesimo. Dalle notizie qui ricordate ne siegue che il cippo da me descritto ben si conviene anche storicamente al terzo secolo dell'era volgare, allorquando per la naturalizzazione del culto egizio nulla opponevasi ad erigere un monumento di quel genere sopra una publica via. Questo sempre meglio ci mostra quanto fossero solenni nell'isiacismo greco-romano le imagini di Anubi e di Arpocrate, che abbiamo già vedute anche nei monumenti più sopra descritti; e questa unione di culto, ricordata pure in qualche antica iscrizione [1], si conservava inalterata alla fine eziandio del secolo quarto [2]. È opportuno qui ricordare come negli scavi eseguiti pochi anni or sono presso il Pantheon, si rinvenne un frammento di fregio appartenente al prossimo *Iseum*, e su questo il ch. prof. C. L. Visconti riconobbe nel caduceo posto fra due sparvieri un simbolo equivalente alla espressione *deus Anubis* [3]. Il ch. illustratore per ragioni architettoniche ha proposto che questo fregio appartenesse ad un'edicola posta sull'ingresso del δρόμος o viale, per cui si entrava nel santuario; e ciò combina assai bene con la natura stessa di Anubi, il quale, come abbiamo osservato, si riteneva anche quale custode dell'ingresso del cielo. Ed a questo proposito mi cade in acconcio di chiamar l'attenzione sopra un monumento singolarissimo, ove mi sembra che siasi rappresentato Anubi precisamente sotto questo punto di vista. È un'ara votiva dei tempi di M. Aurelio, che trovavasi un giorno nella villa suburbana di Giulio III e fu pubblicata prima dal Boissard [4] e poi dal Grutero [5]; è dedicata da un sacerdote d'Iside, siccome

[1] Orelli 1873.
[2] August. *de civ. Dei* 18, 5.
[3] *Bull. archeol. mun.* 1876 p. 82 segg.
[4] *Antiq. Rom.* tomo 3 tav. 78.
[5] 1073, 7.

risulta dalla greca iscrizione [1], e vi è rappresentato Anubi col globo terraqueo nella destra ed il caduceo nella sinistra. Questo attributo del globo a me sembra che non possa avere altra spiegazione che il concetto espresso da Plutarco [2], secondo il quale Anubi sarebbe l'imagine dell'orizzonte come limite fra la terra ed il cielo, e perciò anche il custode dell'ingresso di questo.

Volendo esaminare le varietà delle poche rappresentanze di tal genere conosciute finora, osserverò che il monumento il quale più degli altri al nostro si rassomiglia, è l'ara isiaca del Museo capitolino: questa presenta nella fronte la cista mistica attorniata dal serpente ed il titolo ISIDI SACR; in un lato Anubi con le ali ai piedi, che tiene nella sinistra la situla ed una palma, e nella destra il caduceo, nell'altro lato Arpocrate col fiore di loto sul capo, col cornucopia nella sinistra, e col dito nella bocca nell'identico modo del nostro bassorilievo. La differenza pertanto sta nella situla, emblema dell'elemento umido che il nostro Anubi non porta, e nelle ali ai piedi, con le quali nell'ara capitolina si è voluto più spiccatamente rassomigliare il nume egizio all'Ἑρμῆς dei Greci. Le due statue di Anubi nel Vaticano portano ugualmente il caduceo nella mano sinistra [3], ma ci resta ignoto ciò che avessero nella destra, la quale in ambedue è di moderno restauro. Quanto poi all'Arpocrate, in taluni monumenti gli manca il cornucopia, siccome in alcune piccole statuette di bronzo che si conservano nella prima sala egizia del museo di Napoli; egli però è sempre riconoscibile dall'atteggiamento del dito sulla bocca.

[1] *C. I. G.* 6006.
[2] *De Iside et Osiride* c. 44.
[3] *Mus. Capitol.* tom. 3 tav. 85.

Ma, se non comuni sono le rappresentanze dell'Anubi isolato o del solo Arpocrate, anche più rare son quelle che ci presentano la unione di ambedue le divinità, e fino ad ora non ne conoscevamo qui in Roma altri esempi che l'ara capitolina e le pitture della vigna Guidi: il nostro cippo dunque ha il pregio di essere il terzo monumento, ove trovasi cotesta unione, e di più l'unico monumento sepolcrale che ci ritragga siffatte rappresentanze. Queste possono avere indicato genericamente il culto cui era addetto il defunto, tanto più che dalla iscrizione non poteva conoscersi, ed in tal caso vi starebbero quali divinità introduttrici agli isiaci misteri, come nei monumenti sacri e votivi ricordati di sopra. Però la natura sepolcrale del nostro cippo mi fa pensare che su di esso quelle figure acquistino un diverso significato, ed alludano esclusivamente al funebre simbolismo, che occupava un posto principalissimo nelle dottrine egiziane. Infatti appunto Anubi ed Arpocrate rappresentavano la parte precipua nelle scene sepolcrali, ed Anubi era il simbolo dell'incorruttibilità espressa dall'imbalsamazione, e figurava altresì quale conduttore delle anime, non altrimenti del Mercurio psicopompo, e quale pesatore delle anime stesse, cioè delle opere loro, d'innanzi al giudice supremo; Arpocrate poi ossia *Horus* vi era rappresentato come simbolo della vita novella oltre la tomba e della metempsicosi, che era il fondo della dottrina egiziana [1]. Da ciò concludo che, se nei monumenti votivi di sopra accennati Anubi ed Arpocrate vi stanno come ministri e compagni di Iside, nel nostro funebre cippo possono ricordare piuttosto il simbolismo sepolcrale ed alludere al giudizio dell'anima ed alla metempsicosi del defunto;

[1] V. Guigniaut *Religions de l'antiquité, art. Égypte.*

secondo questa mia congettura pertanto acquisterebbe una non comune importanza il marmo che sto descrivendo, giacchè verrebbe ad essere rannodato alle antichissime pitture ed ai papiri delle tombe egiziane, e ne mostrerebbe una non interrotta successione d'idee fra il culto primitivo e l'isiacismo del secolo terzo.

Ed ora rivolgiamo lo sguardo al ritratto del defunto, che già sappiamo essersi chiamato *M. Emilio Crescente*. Egli non fu un semplice iniziato agli isiaci misteri, ma bensì un sacerdote, come ce ne danno chiarissimo indizio e la patera che sorregge con la sinistra, e la veste adorna che indossa, e l'assoluta calvizie della sua testa. Infatti sono notissime le espressioni degli scrittori che appellano i sacerdoti isiaci *grex calvus*[1], *calvi linigeri*[2], e ce li descrivono *capillum derasi funditus*[3]; e sappiamo che l'usanza di radersi durava ai tempi di Commodo[4] e continuava anche nel secolo quarto, come ci ha insegnato l'avversario di Nicomaco Flaviano, il quale lo descrive: *calvus ad aras*[5]; e si veggono *calvi* i ministri d'Iside nelle pitture dell'*Iseum* pompeiano[6], e in un bassorilievo ritraente una pompa sacra, che trovasi al Vaticano nel gabinetto del Mercurio di Belvedere[7]. Indossa il nostro Isiaco una nobile veste orlata presso il collo di frangie, quale era usata dai sacerdoti e dalle sacerdotesse di quel

[1] Juven. 6, 533.

[2] Martial. 12, 29, 19.

[3] Apuleio *Metamorph.* 11, 10.

[4] Lampridio dice di lui c. 9: *sacra Isidis coluit ut et caput raderet et Anubim portaret.*

[5] V. sopra pag. 164.

[6] *Mus. Borbon.* 10 tav. 24.

[7] *Museo Chiaram.* tom. I tav. 2. Sembra che fra gli isiaci vi fossero poi sacerdoti speciali delle inferiori divinità, e così abbiamo notizia di un *Anubiacus* da una iscrizione ostiense (Orelli 6029).

culto per imitazione della veste di Iside [1]; e sarà forse la *cataclista* ricordata da Apuleio, la quale secondo il Beroaldo era di cortissime maniche, come è per l'appunto quella che sto descrivendo [2].

A me poi sembra che quella fascia o clava pendente dalla spalla sinistra non sia un semplice ricamo della tunica, ma bensì la *laena* sacerdotale. Infatti la *laena*, che era un breve manto sovrapposto alla toga, si ripiegava intorno al collo in varie maniere e poteva mostrare da una sola parte il lembo ricamato, siccome apparisce nella nostra figura; questo manto era usato nelle ceremonie sacre, e nel bassorilievo di un sagrifizio lo vediamo ripiegato solo sulla spalla sinistra del sacerdote, come nel caso nostro [3]. Adoperavasi poi anche dagli Isiaci ed allora prendeva il nome di *stola* [4]: e in un bassorilievo esistente già nel palazzo Mattei una sacerdotessa d'Iside nell'atto di sagrificare porta la stola a traverso in questa stessa maniera [5].

Ma non è così facile il dare la spiegazione di quell'arnese che il nostro Isiaco impugna con la mano destra e tiene poggiato sul petto, giacchè la corrosione del marmo rende malagevole il riconoscerne la forma primitiva [6]. Si potrebbe pensare al ramoscello delle sacre aspersioni, che si trova più volte attribuito ai sacerdoti dei culti mistici, come all'archigallo di Cibele del Museo capitolino, ed al sacerdote di Bellona nel monumento che adorna la scala della biblioteca Valli-

1 Apuleio, *Metam.* 11, 19; cf. *Museo Chiaramonti* tom. 1 tav. 8.
2 Apul. *cum comm. Beroaldi*, Lugd. 1614, p. 1024.
3 Visconti *Monumenti Borghesiani* tom. 2 p. 50.
4 *Museo Chiaram.* tom. 1 p. 8.
5 *Monum. Matth.* tom. III tab. XXIV p. 42.
6 Questo arnese parrebbe unito alle foglie che si veggono sotto il petto della figura, ma queste ne sono affatto indipendenti e formano un semplice ornato.

celliana; e potrebbe essere in tal caso l'assenzio marino (*seriphium absinthium*), che Plinio ci attesta esser di rito solenne nelle cerimonie isiache [1]; ma non vi trovo alcuna traccia nè di rami nè di foglie, onde tenere per certa questa spiegazione: potrebbe anche quel corroso oggetto ristabilirsi per il sistro, emblema conosciutissimo del culto egizio, e che era assai adoperato nelle sacre pompe [2], ma la forma massiccia dell'utensile mi sembra contraria a questo ristauro. Se il marmo non fosse sì malamente scheggiato io propenderei piuttosto a vedervi un particolare accennato da Apuleio in quel passo delle sue metamorfosi, ove diffusamente descrive la processione dei sacerdoti isiaci e di uno per uno accenna gli oggetti sacri che seco recavano. Egli adunque, dopo aver fatto menzione della turba degli iniziati, viene a parlare degli *antistites sacrorum*, e giunto al quarto fra i sacerdoti, così lo descrive: *quartus aequitatis ostendebat indicium, deformatam manum sinistram porrecta palmula, quae genuina pigritia nulla calliditate, nulla sollertia praedita videbatur, aequitati magis aptior quam dextera. Idem gerebat et aureum vasculum in modum papillae rotundatum, de quo lacte libabat* [3]. Ora a me sembra che in queste parole venga descritto un sacerdote del medesimo grado del nostro M. Emilio Crescente, giacchè in nessun altro della isiaca pompa ci mostra Apuleio la patera, e perciò proporrei la congettura che l'oggetto in questione possa essere il simulacro di una mano sinistra. Questa più non si discerne, ma esaminando attentamente il marmo mi è sembrato riconoscervi le languide trac-

[1] *H. N.* 27, 7, 28.
[2] Martial. 12, 29, 19. Apul. *Metam.* 11, 10.
[3] *Metamorph.* 11, 10 ed. Hildebrand p. 1022.

cie di alcune dite, ed a mio parere la *mano* sarebbe stata assai piccola, e posta nella sommità del manubrio che il sacerdote stringe nel pugno. Cotesto simbolo dovea essere abbastanza adoperato nell'isiacismo grecoromano, se Apuleio lo descrive fra gli emblemi caratteristici di quel culto, e si conoscono ancora alcuni oggetti votivi di questa forma consacrati ad Iside [1]. Ma di ciò abbiamo pure un'altra testimonianza in Clemente Alessandrino, il quale ne parla come di cosa conosciutissima, e in una descrizione analoga a quella di Apuleio ci rivela il nome di quel sacerdote che portava quel simbolo, combinando perfettamente con Apuleio medesimo nel dargli anche la patera: ὁ στολιστὴς (egli scrive) ἔχων τόν τε τῆς δικαιοσύνης πῆχυν καὶ τὸ σπονδεῖον [2]. Questo accordo dei due scrittori ci conferma sempre meglio, che quel sacerdote il quale portava la patera, portava anche la *mano*, e ci fa sapere che era appunto lo στολιστής, cioè quello che avea l'incarico di vestire le imagini delle divinità e custodirne le vesti [3]. Se dunque la mia congettura può accettarsi, noi riconosceremo in questo Isiaco uno στολιστής addetto ad un santuario egizio di Roma, e probabilmente al grande *Iseum* del Campo Marzio, ove forse ebbe la sua dimora, come ne dà sospetto la vicinanza della via Flaminia a questo celebre tempio. Finalmente osserverò che il busto posa sopra un grazioso partito di foglie che gli servono di sostegno, e queste non sono a parer mio un semplice ornamento, ma hanno forse anche una ragione simbolica. La forma della foglia

[1] V. Graevio, *Thes. Ant.* t. XII p. 963; sul simbolismo di questa *manus aequitatis* nel culto egizio si vegga il Bachofen negli *Ann. dell'Inst.* 1861 p. 265.

[2] *Stromatum* lib. VI c. 4 § 36.

[3] V. Stephan. *Thesaurus Graecae linguae* s. v.

esclude affatto il loto, e per le tre punte che mostra si assomiglia piuttosto a quella dell'edera; ora l'edera per l'appunto era sacra in Egitto e dicevasi *Chenosiris*, cioè pianta di Osiride[1], il che ben si accorda d'altra parte con la similitudine che questo nume aveva con Bacco. Pertanto posso concludere che il monumento descritto è di pregio non comune, tanto per la unione delle due egizie divinità e per lo speciale significato che a mio parere vengono ad acquistare, quanto per l'imagine dell'isiaco sacerdote con gli attributi del suo ministero, che se non è l'unica nei monumenti sepolcrali di arte romana è per lo meno rarissima.

Aggiungo qui come appendice la notizia di un'altra memoria sepolcrale da me rinvenuta nella stessa vigna Tanlongo, e nei giorni medesimi nei quali tornò alla luce il monumento isiaco che già ho descritto.

È un cippo marmoreo alto m. 0,60, largo 0,50 e grosso 0,40 mancante però della parte superiore; ha il basamento formato di uno zoccolo e delle consuete modanature, ed è attorniato da una semplice gola che circonda la seguente iscrizione:

. . . .
DE · BASILICA · IVLIA
C · OCTÁVIVS · C · L
EVCARPVS
LICTOR · III · DEC · PATRÓNO
OPTVMO · ET · INDVLGENTISSIMO
FECIT · POSTERISQVE · SVIS

[1] V. Plut. *de Iside et Osir.* c. 37.

I caratteri sono di paleografia assai corretta, e dalla protrazione delle vocali lunghe, dall'uso degli accenti, come pure dalla forma aperta del P, credo poter giudicare l'epigrafe spettante ai primi tempi dell'era imperiale; ed a questa ben si addice il dettato semplice ed elegante, e l'uso della V nella parola OPTVMO.

La iscrizione, come ognun vede, manca delle prime linee, ove dovea trovarsi il nome del patrono di C. Ottavio Eucarpo, a cui quest'ultimo fece il sepolcro. Cotesto liberto fu *lictor trium decuriarum*: ufficio sul quale ha scritto dottamente il Mommsen prima nella dissertazione *de apparitoribus Romanorum*[1] e più recentemente nel *Römisches Staatsrecht*[2].

Egli pone pertanto cotesti littori come una classe speciale di apparitori insieme ai *viatores* ed ai *praecones*, ma distingue quelli che servivano al culto ed apparivano dinnanzi ai sacerdoti, dai littori puramente civili. I primi erano organizzati sotto forma collegiale[3], e si dicevano con nome collettivo *Decuria curiatia quae sacris publicis apparet*: ed a questa decuria sembra appartenessero i trenta littori che rappresentavano le trenta curie nei finti comizii curiati, allorchè i veri più non erano in uso.

Diversi affatto da questi erano i littori *qui magistratibus apparebant*; essi per dignità vanno dopo gli *scribae* e gli *accensi*, ma innanzi ai *viatores* ed ai *praecones*, ordine gerarchico conservatoci da Cicerone[4] e da una iscrizione ostiense[5]. Questi littori formavano

[1] Nel *Rheinisches Museum* nov. serie t. VI p. 1-37.
[2] Vol. I p. 339 segg.
[3] Conosciamo fra questi il *collegium tibicinum, cornicinum, symphoniacorum qui sacris publicis praesto sunt.*
[4] *In Verr.* 3, 66, 154.
[5] Orelli 4100.

una corporazione divisa in tre decurie, la prima delle quali dicevasi consolare, e tutte poi erano rette dai *decemprimi* i quali probabilmente erano i primi dieci della decuria consolare [1]; onde il Mommsen in una iscrizione ove si legge ORDO LICTORVM · III · DECVR · COS [2], propose di supplire *ordo lictorum III decuriarum, consularis decuriae*. Neppure possono confondersi i littori delle tre decurie con quelli instituiti da Augusto in servizio dei vicomagistri, giacchè quest'ultimi erano organizzati in una sola decuria, che si appellava *decuria lictoria popularis denuntiatorum* [3]. Pertanto nel caso presente del nostro marmo, la menzione delle tre decurie ci rende certi che si tratta di un littore esclusivamente civile, e che era addetto ai magistrati maggiori [4].

E quanto alla parte mancante della iscrizione, essa dovea certamente cominciare col nome del patrono di Eucarpo, che fu pure un C. Ottavio, rimanendoci solo ignoto il suo cognome; la menzione poi che siegue della basilica Giulia, fa naturalmente pensare ad un ufficio che costui esercitò in quel celeberrimo edifizio del foro, e ci richiama alla mente i *nummularii de basilica Iulia* gia conosciuti da altre iscrizioni [5]. Non conoscendosi pertanto altri uffici esercitati in quel luogo e che da quello prendessero il nome, mi sembra ammissibile la restituzione dell'ufficio di nummulario all'incognito patrono del nostro Eucarpo. Cotesti argentarii e banchieri stavano nel foro fin da' tempi molto remoti, come può ricavarsi da Livio, che ricorda le *argentariae tabernae* [6], e dai notissimi versi di Plauto ove descri-

[1] *C. I. L.* VI 1869, 1870.
[2] Orelli 1273, cf. *C. I. L.* VI, 435.
[3] *C. I. L.* VI, 1869.
[4] Cf. *C. I. L.* VI 1874.
[5] Orelli-Henzen 5082; Grutero 340, 1.
[6] *Histor.* 9, 40,

vendo le varie località del foro e le persone che le frequentavano; ci addita *sub veteribus qui dant quique accipiunt faenore*[1]. Ora riflettendo che il luogo detto *sub veteribus* era appunto il lato meridionale del foro, dove poi fu edificata la basilica Giulia[2], si può congetturare che in quel luogo rimanessero sempre cotesti negozianti, e che i *nummularii de basilica Iulia* dei tempi imperiali fossero in certo modo i successori degli antichi argentarii ricordati da Plauto.

Il piccolo monumento del nostro nummulario fu destinato a contenere le ceneri, siccome apparisce dall'incavo interno che ancor vi rimane, e nel lato opposto alla iscrizione porta scolpite due cicogne a piè di un albero d'alloro. Cotesta rappresentanza è piuttosto rara nei monumenti sepolcrali, e non mi sovvengono altri riscontri che un grandissimo cippo del corridore lapidario al Vaticano, un piccolo cinerario della sala delle colombe nel Museo capitolino, ed un altro marmo sepolcrale di un *M. Stlaccius Coranus*, esistente ancora sulla via Ostiense[3]. La cicogna fu presa come simbolo della pietà e della riconoscenza[4], ed è noto che nelle monete della gente Caecilia la testa di *Pietas* è accompagnata da uno di questi animali[5]. Perciò ben si addice cotesto emblema al monumento da me descritto, ove probabilmente esprimeva la riconoscenza e la pietà del liberto verso il suo patrono.

O. MARUCCHI.

[1] *Curcul.* IV 1.
[2] Cf. Becker *Handbuch der röm. Alt.* I p. 295 segg.
[3] *C. I. L.* VI 3539.
[4] Visconti *Opere varie* vol. 2 p. 112, 331; *Museo Pio-Clem.* 7 p. 149 segg.
[5] Cohen *Monn. de la rép. rom.* p. 64 n. 38.

DUE STATUE DI DONNE SEDENTI

ESPOSTE

NEL MUSEO DI S. E. DON ALESSANDRO PRINCIPE TORLONIA

Lettura fatta al congresso dei Filologi tedeschi in Trier il 27 Settembre 1879 da F. VON DUHN [1]

(Mon. dell'Inst. vol. XI tavv. XI. XII)

Onorevolissimi signori

Veggono dinanzi a loro, riprodotta in diversi modi, una serie di statue che in parte lor saranno ben note. È appunto in tale aspetto che il pubblico si è avvezzato ad immaginarsi le nobili dame di Roma – come spesso avviene di sentir ripetere dinanzi agli originali ne' musei d'Italia –; e la grazia squisita dell'atteggiamento come l'apparenza di naturalezza che si ravvisa in tutti i motivi, ne hanno fatto uno de' soggetti preferiti dai moderni artisti di Roma, che in essi credevano di ritrovar la vera classicità, specialmente dacchè Canova, l'anno 1869, copiò addirittura la statua di Villa Albani nella sua statua allora celebratissima di Madama Letizia, madre di Napoleone [2]. Questo giudizio vale specialmente a proposito dei tre esemplari di cui si veggono le fotografie [3]. Aggiungansi a queste due consimili di Firenze [4], e vedranno compiuta così la serie delle repliche le quali sino a poco tempo fa potevano dirsi le sole conosciute.

In confronto di queste cinque repliche quella di Napoli ci presenta un' essenziale variazione nel motivo: le mani son ripiegate e congiunte sul seno, atteggiamento senza dubbio conveniente ad una matrona già

anziana. Il riposo della sua persona, più che una disposizione transitoria, apparisce come uno stato durevole, e la donna sembra meno disposta a ricever tranquillamente in se le impressioni esterne che a seguire in serena meditazione il corso de' suoi pensieri. Che questo motivo non sia l'originale, ma sibbene una variazione d'altri, lo apprenderemmo, quand'anche nient'altro ce lo additasse, dal modo irragionevole onde il mantello dietro le spalle della figura viene a risalire sulla spalliera della seggiola, cosicchè par che siavi trattenuto solo dall'appoggiarsi della figura. Non è possibile che, quando una persona si segga compostamente, il suo mantello si panneggi a quel modo; il voler cercare una tale fortuita spiegazione del fatto sarebbe in contraddizione coll'espressione di calma e tranquillità che è caratteristica di questa statua. La spiegazione soddisfacente ce l'offrono le altre statue, nelle quali vediamo, come il braccio, su cui si avvolge il mantello, appoggiandosi sulla spalliera venga a motivare la posizione del mantello. Visconti fu quegli che con più largo corredo di prove [5] mostrò ben fondata l'opinione già comune ai tempi del Winckelmann, che questa statua, la quale ora si conserva in Napoli ma ai tempi del Visconti era ancora sul Palatino, nella sua testa, che fu trovata staccata ma che le apparteneva senza dubbio, ci desse il ritratto di Agrippina minore. Lo stesso personaggio, ma in più giovane età ci è mostrato dalla statua di Villa Albani, mentre l'esemplare capitolino ci riconduce all'Agrippina maggiore. Il che ci porge una testimonianza notevole del favore che incontrava questo tipo anche ne' tempi posteriori, essendo essa una copia appartenente alla metà del secondo secolo. Allo stesso tempo si ha da riportare uno de' due esemplari fiorentini, ritratto di persona incognita; nell'altro la testa,

benchè antica, non appartiene alla statua. Questi fatti furon creduti sufficienti per istabilire il principio che l'Agrippina maggiore si avesse a riguardare come quella Romana che per prima sia stata ritratta in tal guisa, donde divenne usuale per questa famiglia la designazione generica di statue dell'Agrippina, o alla maniera dell'Agrippina. Fino a poc'anzi nessuno, neppure persone di competenza scientifica, ha dubitato, o almeno espresso il dubbio, che la composizione in discorso sia stata ritrovata appunto per ritrarre dame romane di nobile famiglia, e specialmente quelle della casa imperiale. Essa cioè si riteneva a ragione come specialmente adattata a tale scopo. Non mancò anzi chi si affaticasse per riconoscere, a mo' d'esempio, nella statua di Napoli il capolavoro d'un artista che, quasi secondo un concetto cristiano, avesse voluto rappresentare Agrippina immersa in pensieri sul proprio passato punto bello e nello stesso tempo maternamente addolorata per la condotta del suo figlio Nerone!

Secondo il nostro modo di concepire ci riesce certamente difficile ammettere il concetto che delle statue ritratti non siano sempre state composte *ad hoc*, e che gli artisti de' tempi romani, salvo che ne' tratti del volto, si siano contentati di non riprodurre le particolarità della persona da ritrarre che in una misura molto limitata, servendosi di uno schema che riproduceva soltanto in generale il concetto che artisti e pubblico dovevano farsi della persona rappresentata. Dobbiamo pertanto cessar di meravigliarci per quest'antico costume che appunto in Roma è provato da centinaia di monumenti, e d'altra parte ha il suo fondamento nell'essenza stessa dell'arte antica. Questa infatti deve in gran parte il suo regolare svolgimento e la grande altezza a cui giunse, appunto a ciò che l'artista il quale

veniva dopo, trovato che fosse buona una composizione de' suoi antecessori, la prendeva senza scrupolo a base del suo lavoro, cosicchè poteva spender l'intera sua forza nel cercare di adattarla al genio dell'epoca, senza essere obbligato ad impiegarne una parte troppo grande nell' invenzione. Anche nel rinascimento noi troviamo verificarsi il medesimo processo. Recentemente ha preso piede anche l'opinione di coloro che ritengono esser l' intera plastica romana in sostanza un'arte di riproduzione, e in quanto alla statuaria non è senza ragione. Se non che non è giusto volerne far cagione, come è di moda ora, povertà di fantasia e incapacità artistica. Questo modo di spiegare il fatto è in contraddizione diretta con quello che noi sappiamo intorno allo sviluppo intellettuale degli ultimi tempi della repubblica e della prima epoca imperiale; e soprattutto con questa ipotesi non si spiega il fatto che non solo nel primo ma anche nel secondo secolo la plastica ornamentale si tenga tuttora a sì notevole altezza, e ciò proprio nel caso di dover rispondere ad esigenze nuove, per le quali non vi erano forme tradizionali. Un'arte la quale crea rilievi monumentali, quali li creò la romana fino ai tempi degli Antonini, e che è in istato di riprodurre la vita con una precisione e una profondità per lo innanzi quasi sconosciuta, come può osservarsi nella serie dei suoi ritratti, una tale arte non può chiamarsi addirittura insufficiente.

Ma essa percorreva una via già aperta da molti secoli, durante i quali erano stati creati dei modelli per tutti i temi che potevano proporsi ad un artista; modelli ai quali erasi avvezzata di tenersi e che in quel tempo di coltura ellenica avevano il carattere di tale universalità, quale sarebbe quello di una lingua comune ed intesa da tutti; nè l'artista osava da essi

modelli, scostarsi più che non l'osasse un poeta od un oratore.

Io non posso omettere, parlando dei vari tipi dell'arte romana, un esempio particolarmente caratteristico che può servire ad illustrare la storia del tipo delle nostre statue, la cui serie, come quella di molte altre analoghe, si ha da cominciare dal punto in cui per la prima volta fu proposto all'arte il problema di rappresentare un concetto personale pel quale non si trovi alcun tipo fra le diverse forme di rappresentazioni anteriori. Io voglio intendere la statua colossale di Pompeo nel palazzo Spada a Roma[7]. Non è alcun dubbio che essa fosse esposta in forma monumentale in qualche luogo pubblico; e ci presenta, secondo un concetto straniero ai Romani, un capitano vittorioso, non già nel suo abito militare, ma in un aspetto idealizzato e punto corrispondente alla vita reale, del tutto nudo, tranne un mantello che gli cade sulla spalla e sul braccio sin., con la gamba appoggiata ad un tronco di palma, tenente nella mano sin. un globo, sul quale sorgeva la Vittoria, e colla d. sollevata in atteggiamento di chi parla. Questa forma di rappresentazione tuttavia era al certo perfettamente intelligibile ai contemporanei, e lo è anche per noi, quando ci riportiamo ai tempi di Alessandro Magno. Infatti i re greco-asiatici, seguendo il costume orientale, si arrogarono una posizione tra l'uomo e il dio; rimanevano uomini nelle loro statue, ma uomini di un ordine superiore, deiformi; essi erano « vincitori » ma in un altro senso che quelli della palestra e piuttosto rassomiglianti ai vincitori mitici, quali furono Achille e Perseo. Dal tipo di tali vincitori fu preso quello per rappresentare i Diadochi, ma modificato colla giunta degli attributi degli dei maggiori; tale è quello della Vittoria sopra il globo,

il quale era proprio di Giove e di Atena. Ora quando, a me' d'esempio, i Mitilenesi[8] vollero onorar con una statua Pompeo come loro salvatore e fondatore, come quegli che aveva messo termine alle guerre onde per mare e per terra era travagliato il mondo, gli è naturale che essi prendessero a fondamento della loro statua il tipo dei Diadochi, ai quali erano soliti rendere onore in circostanze consimili. Ma che in Roma stessa e pubblicamente gli fosse innalzata una statua che lo effigiava quale βασιλεὺς νικηφόρος – il primo esempio dopo Sulla – questo fatto, io dico, mi par sommamente notevole e completa le notizie degli scrittori intorno alle onoranze straordinarie resegli dopo le sue vittorie in Oriente. Pompeo era allora sulla via del trono, non gli mancava che di salirvi; onde è che non già a povertà d'immaginazione deve attribuirsi l'aspetto della statua di Pompeo, che anzi essa è l'espressione profonda e consciente di una volontà politica e artistica. Parimente è nel tempo dei Diadochi che noi dobbiamo ricercare i primi germi della tendenza a rappresentare le donne della casa imperiale sotto l'aspetto di Giunone, di Cerere o di Venere, del che noi troviamo molti esempî e nei monumenti letterarî e nelle monete e nelle opere d'arte, specialmente sotto Augusto; e dopo che il positivo Tiberio impallidì quel nimbo di divinità col quale Augusto vedeva volentieri attorniata la casa imperiale, noi troviamo anche più raramente adoperato lo schema di quelle divinità per le donne imperiali: soltanto sotto Domiziano ricomincia ad apparire con maggiore frequenza. Come adunque una donna della casa imperiale, senza ulteriori indicazioni od attributi, doveva apparire a ciascuno riconoscibile come tale, quando la sua statua, anche non tenendo conto della somiglianza, corrispondeva ai tipi allora noti di Giunone, di Venere

o di Cerere, così noi dobbiamo supporre, rispetto ad altre composizioni, che l'artista, oltre al ritrarre il volto, si valesse di uno schema che riuscisse famigliare allo spettatore, e gl'indicasse immediatamente a qual ceto sociale appartenesse la figura. Ora dacchè delle sei repliche romane delle statue che son dinanzi a loro, quattro rappresentano donne della casa imperiale, noi saremo autorizzati a dedurre che, quando si voglia supporre un originale greco, questo sia da ricercare in una sfera sociale di pari altezza; un originale, voglio dire, nato in Roma e a cui l'artista potesse riferirsi con la ferma convinzione di essere immediatamente inteso.

Probabilmente per lo stesso processo di deduzioni anche Volfango Helbig è stato condotto una volta a gettar là l'osservazione,[9] che noi potremmo immaginarci una Berenice o una Stratonice rappresentate in modo identico. Certamente! ma noi ora ci faremo a considerare se, riguardo all'originale primitivo di queste statue romane, siffatto cenno colga giusto, o se non dobbiamo piuttosto spingerci più lontano ancora.

Io li prego, o signori, di volger lo sguardo alla statua di cui veggono una fotografia presa dall'originale (della quale son debitore alla gentilezza di S. E. il principe Torlonia), un maestrevole disegno del signor Eichler, ed una riproduzione fototipica del medesimo (*Mon.* tav. XI).

Questa statua è rimasta sino ad oggi quasi sconosciuta,[10] sebbene sia stata trovata da più che 50 anni. Io sono lietissimo di poterla presentar loro; e vorrei che anche la riproduzione valesse a destare in loro un'impressione pari a quella che risentirono tutti coloro che hanno avuto la fortuna di veder la statua stessa.

Questa statua è stata trovata verso il fine dell'anno 1824 negli scavi che il duca Giovanni Torlonia, padre dell'attuale principe, fece operare nel circo di Massenzio presso Roma. Il luogo di ritrovamento fece credere con gran probabilità, che la statua fosse collocata all'estremità orientale della spina[1]. Allora si trovarono anche altri frammenti più o meno notevoli di statue adornanti la spina stessa, le quali però mostravano tutte un carattere diverso le une dalle altre sì pel rispetto artistico come cronologico. È poi un costante abito quello di adornare la spina non solo con obelischi, con fontane artistiche, con un piccolo tempio, ma anche con opere marmoree, le quali da principio solevano avere stretta relazione colla destinazione del circo e della spina, ma più tardi furono messe lì senza badare a questa condizione[2]. Fatto è questo che corrisponde perfettamente alla costumanza invalsa nei tempi posteriori a Diocleziano e comprovata anche da altri esempi di servirsi delle opere d'arte più antiche in iscambio di produrne delle nuove.

Infatti chiunque riguarda questo lavoro, deve immediatamente persuadersi di non aver dinanzi agli occhi un'opera dell'epoca di Massenzio, ma sibbene il prodotto di greco scalpello.

Quando la statua fu trovata, le mancavano il capo col collo, la spalla sin. con tutto il braccio e una parte dell'appoggio corrispondente, la mammella sin., l'avambraccio d., in gran parte le zampe della sedia, la parte anteriore della testa del cane, la parte anteriore dei piedi[3], e anche nel rimanente presentava un aspetto miserando, perchè, sebbene la superficie del bel marmo pentelico mostri quella patina dorata che tanto piace nelle opere antiche, purtroppo però ha seguito alla continuata azione delle intemperie e specialmente del-

l'acqua alla cui influenza la statua dev'essere stata esposta per lungo tempo, il ferro contenuto nel marmo è venuto fuori: si ricordi che questa statua sorgeva sulla spina, la quale racchiudeva in se il canale di scolo di tutto quanto il circo, e riescirà facilmente spiegabile tale deperimento avvenuto dopo la rovina del circo stesso.

Questa fu la cagione della poca attenzione che destò la statua di cui parliamo: il direttore romano degli scavi, il Nibby, appena la nominò nella sua relazione sul circo con un paio di parole, le quali si riferiscono all'interesse che può destare il soggetto della statua, da lui falsamente interpretata; altrettanto dicasi degli stranieri che han dato relazione di quegli scavi, l'inglese Burgess ed Odoardo Gerhard, le cui parole mostrano la più completa noncuranza. Ma presto si mutò il giudizio, e 14 anni più tardi lo stesso Nibby si rallegrò della bella scultura. Trovavasi in Roma in quegli anni in cui avvenne la scoperta, Odoardo von der Launitz. Egli era della scuola di Thorwaldsen, caldo ammiratore e fino conoscitore dell'arte greca, ed occupavasi volentieri, sopratutto in quel tempo, in cui, per essere andate a vuoto le sue grandi commissioni di Russia, aveva molto tempo disponibile, di restaurare statue antiche frammentarie le quali gli paresse che lo meritassero e del cui restauro egli si credeva capace; è nota anzi a questo proposito la gran parte che negli anni antecedenti egli aveva avuto nel restauro dei marmi di Egina [16]. Launitz per parte di sua moglie, lontana parente della famiglia Torlonia, trovavasi in stretta relazione con quest'ultima, e si occupò anche di adornare la villa Colonna fuori di Porta Pia, divenuta proprietà di Torlonia [17]. È naturale in tali circostanze che il Launitz s'interessasse negli scavi che il Torlonia

stesso faceva fare; e fu egli, come ebbe a dirmi il principe Torlonia stesso, il primo a riconoscere l'alto valore della statua presente; e tradusse magnificamente in atto questo suo apprezzamento col restauro affidatogli da Don Giovanni Torlonia[18]. Tale restauro è improntato di giusto sentimento dell'antichità ed in generale così bene corrispondente al carattere della statua, che soltanto dopo maturo esame e minute ricerche può il riguardante accorgersi di alcune piccole disarmonie. Il Launitz naturalmente non potè far del volto un ritratto; dovette contentarsi di farne una figura ideale corrispondente per approssimazione al tempo a cui, secondo il suo criterio artistico doveva attribuirsi la statua. Noi scorgiamo dal tipo della testa, che, a suo modo di vedere questo era il periodo in cui, per parlar col Winckelmann, l'arte attica volgevasi dallo stile sublime al bello. Poco guasta per la veduta di profilo, per la quale era stata concepita questa statua, la posizione del capo, il quale conforme all'uso delle repliche romane doveva forse un poco piegare a d.; piuttosto si potrebbe desiderare che la mano sin. fosse, secondo le repliche romane, atteggiata con minore eleganza ma più naturalezza. Il Launitz seppe poi dare al marmo di cui si servì pel restauro, una patina artificiale ed un aspetto di corrosione tale da togliere ogni spiacevole contrasto colle parti antiche; ed è così che tutta l'opera fa l'impressione di una rara armonia, quale non si ravvisa se non in poche opere restaurate, a mo' d'esempio nel Sofocle lateranense e nei marmi di Egina.

Questa statua così restaurata ebbe dapprima il suo posto d'onore in una sala del palazzo Giraud, architettato dal Bramante e posseduto da Torlonia[19], e vi rimase, finchè venti anni fa l'attuale principe Don Ales-

sandro mise sù il suo museo della Lungara. Quivi essa fu collocata in uno scompartimento suo proprio ed in ottima luce e può chiamarsi la perla di quella collezione già tanto ricca.

Vicino alla precedente trovasi un'altra statua altrettanto sconosciuta, della quale hanno dinanzi a loro un disegno di mano del medesimo signor Eichler e la riproduzione eliotipica dello stesso disegno (*Mon.* tav. XII).

Questa statua è di gran lunga la migliore di tutte le repliche romane.

Il suo capo antico e ad essa appartenente ci mostra il ritratto idealizzato della imperatrice Livia. Fu ritrovata nella così detta villa dei Gordiani[1], ammasso di ruine lungo la via Prenestina, donde è stata tratta alla luce gran quantità di statue antiche. I pezzi restaurati son di mano del defunto scultore Gnaccarini, scolaro di Canova; son pochi e per la più gran parte son tasselli, poichè la statua fu trovata spezzata in parecchi frammenti; noterò soltanto la mano sinistra e l'avambraccio di questo braccio, che è diviso dal corpo nella linea della spalla per una linea retta ed era già sin dall'antico di un pezzo separato[2].

Queste due statue sono le prime che il principe Torlonia abbia permesso di disegnare e pubblicare tra quelle che si conservano nel suo museo ed abbiamo ogni ragione di esser molto riconoscenti al sig. principe per questo singolare favore. I disegni sono stati offerti dal sig. Eichler all'Istituto in occasione del suo giubileo, e servirono anch'essi ad adornare artisticamente la nostra bella sala nel giorno della solenne adunanza.

Un confronto delle due statue ci aprirà la via migliore per intendere gli alti pregi della statua Giustiniani, come ancora il modo onde i Romani solevano trarre

profitto di tali modelli. Certamente le altre repliche romane son più vicine all'originale greco, vicinissima poi tra l'esposte quella della Villa Albani, dalla quale deriva la statua di Napoli. Ma gli è appunto il grado maggiore di originalità, che ci apparisce nella Livia, che può riuscirci istruttivo. Mentre infatti le statue dei tempi più tardi riproducono, *mutatis mutandis*, l'originale greco, la replica più antica ci presenta un notevole tentativo di dare al motivo riprodotto un colorito rispondente al tempo.

Innanzi tutto è da notar la diversità che si ravvisa nel modo con cui le due figure son sedute. L'atteggiamento della statua greca è più semplice e naturale: la maggiore ampiezza della sedia e insieme la spalliera più piegata le permettono di seder comodamente e direi quasi senza preoccupazione; laddove la ristrettezza della sedia costringe la Livia a seder col tronco diritto, e poi rende necessaria la giunta dello sgabello anche a fin di trattenere l'occhio dello spettatore, perchè non gli sembri troppo piccola la sedia, cosicchè un leggiero spostamento del centro di gravità della figura potrebbe cagionarne la caduta. E questo cangiamento nel motivo basterebbe a destare in noi l'impressione che la donna greca si sia seduta naturalmente come si trovava, e la romana per contro si sia atteggiata nella posa impostale dall'artista. Insomma, per dirlo con altre parole, la naturalezza del motivo apparisce molto più evidente nella Greca che nella Romana. Il raccorciamento della sedia fu cagionato tecnicamente dalla soppressione, divenuta necessaria, del cane, questa felicissima giunta della statua greca. Egli aveva lo scopo tecnico di servir come sostegno, e riempiva artisticamente lo spazio sotto la sedia, mentre il ritrarre, che faceva, la coda era un partito ingegnoso per animar graziosamente

le pieghe scendenti parallele del chitone: confrontisi a mo' d'esempio con questa parte la massa morta delle repliche romane. Ha altresì un'importanza particolare la funzione assegnata al cane di servir d'appoggio alle parti inferiori della figura; poichè in questo modo soltanto le si rende possibile di stendersi comodamente con le gambe incrociate così di sbieco. Dove manchi tale appoggio, è necessario o che le gambe sian collocate verticalmente vicino al corpo con detrimento della disposizione delle linee e della grazia di tutto l'insieme (come si osserva nella statua Albani), ovvero è d'uopo riempire lo spazio interposto con panneggiamento consistente, o con massa di marmo, come avviene nella Livia e nella figura capitolina.

In ambedue i casi va necessariamente perduta gran parte della leggerezza, impressione tanto bene destata nella figura greca dal libero cadere del panneggiamento e della prospettiva aperta tra il cane e la figura. Anzi mi par di poter affermare che la presenza stessa del cane conferisce essenzialmente all' effetto della statua, poichè in esso trova un artistico riscontro la tranquillità della donna (come nella musica all'accordo principale s'unisce quello dell' accompagnamento, per produrre una melodia compiuta), e inoltre anche riguardo al concetto è bella la giunta di quel custode, tanto che al vederlo lo spettatore è naturalmente condotto a dire: senza il permesso di quella bestia gagliarda nessuno potrebbe avventurarsi a disturbar la quiete della sua nobile padrona, la quale non potrà da alcuno esser costretta ad alzarsi se non quando voglia. È certamente assai notevole, e non può esser fortuito, che gli scultori romani abbiano tutti rinunziato al doppio vantaggio offerto loro dal cane dell'originale greco; noi dovremo in seguito ritornare sulla spiegazione di questo fatto;

che portò per conseguenza un cangiamento svantaggioso in tutta la composizione, e li obbligò di ricorrere a meschini ripieghi, quali sono dei tronchi o dei pilastri o l'altra meno infelice di collocare sotto la sedia una cesta da lavoro, o lasciarvi senz'altro una massa di marmo, come nella statua del Campidoglio.

Passiamo ora dalla considerazione generale del motivo ai particolari. Ciascuno di lor signori potrà a colpo d'occhio ravvisare la differenza tra la forza e naturalezza greca e l'eleganza ed artificiosità del lavoro romano. Uno sguardo, a mo' d'esempio, su quel partito di pieghe che dalla gamba sin. vanno sulla seggiola, potrà meglio che le mie parole mostrar quel che io intendo. Qui alcune pieghe sottili molto tese, ombre profonde ed unite, l'articolazione semplice ed evidente: apparisce a colpo d'occhio esser tutto ciò conseguenza immediata del modo onde si sedette. Nella figura romana le pieghe sono arrotondate, allargate, e vi sono interposte una quantità di pieguzze, le grandi profondamente solcate; donde nasce gran varietà di motivi ed effetti di luce, la quale, se contribuisce a dar grazia all'insieme, ne indebolisce però il carattere. In ciascuna piega si osserva la mano dell'artista che raddirizza, che stira, che racconcia insomma, affinchè nulla appaia di duro e spiacevole.

Minor fatica si è dato lo scultore dell'Agrippina di villa Albani. Egli ha riprodotto il panneggiamento con maggior fedeltà che l'autore della Livia; se nonchè ha dato alle pieghe quella gonfiezza propria dell'arte romana, che toglie ogni carattere ed ogni forza al lavoro. Confrontisi ancora la maniera affatto naturale con cui nella figura greca il manto ricade sopra la coscia, e il grazioso disordine delle pieghe cadenti qua e là, con l'artificiosa disposizione degli abiti della

Livia, che paiono inzuppati a bella posta. La donna greca è una matrona, la Livia è rappresentata piuttosto come una giovine donna: di qui si ha la spiegazione di parecchie diversità, specialmente nel modo onde è stata trattata la parte superiore del corpo. Benchè le due figure del resto siano della medesima grandezza, cioè di grandezza naturale, tuttavia la larghezza del torace, la distanza delle mammelle fra loro e dal fossetto del collo è molto maggiore nella figura greca che nella romana. In quest'ultima tutto è stato trasformato nel senso di maggiore eleganza, e all'artista è riuscito possibile di sciogliere perfettamente i due problemi che si era proposto, vale a dire la massima eleganza nel trattare il panneggiamento, e insieme il valersi di questo soltanto come di foglia, non come copertura del corpo. Mentre l'artista greco mirava soltanto ad ottenere armonia e bellezza nel tradurre in atto completamente la parte essenziale del suo concetto, l'autore della statua romana si proponeva anche altri effetti. Avendo concepito la sua figura in età più giovanile fu indotto a trattare la veste non già alla maniera greca, ma senza riporto rovesciato e stretta al corpo; in conseguenza della diversa posizione delle mammelle egli guadagnò spazio per la cintura, e potè così mostrar le forme della sua figura meglio che non avesse potuto e — non v'ha dubbio — desiderato l'artista greco. Mentre questi impiegò una particolare diligenza nell'esprimere la diversa natura del doppio ammanto e accennò soltanto le forme del corpo, che non servivan che di sostegno, per l'artista romano queste stesse forme erano il soggetto principale; si confrontino, per intender meglio la diversità, i contorni delle gambe nelle due statue e specialmente le ginocchia. Queste hanno la medesima distanza nell'una e nell'altra; ma

poichè l'artista romano ha fatto sì che la veste si affondi tra un ginocchio e l'altro, egli ottiene con ciò una distanza apparente maggiore e un'articolazione più netta che il greco. Queste son piccolezze, signori miei, ma altamente caratteristiche del diverso concetto artistico nei diversi tempi. I nostri moderni artisti spesso preferiscono l'eleganza romana alla grandezza greca, e così anche è avvenuto in questo caso. Io ho avuto più volte occasione di trovarmi insieme con alcuno di essi dinanzi a queste due statue. Per lo più, la statua romana, bella a riguardare da ogni lato, riportava la vittoria sulla greca, che a dir vero è bella da un lato solo, ma in questo è infinitamente più bella dell'altra.

Quando io tre anni fa la vidi per la prima volta e volli rendermi conto del posto che era da assegnarle nella storia dell'arte antica, la mia prima impressione fu che dovesse appartenere alla seconda metà del quarto secolo innanzi Cristo, che non potesse essere molto più antica di Alessandro, ma neanche molto più recente. Non ho mai perduto d'occhio questa statua, e credo tuttora di coglier nel giusto con questa mia asserzione; anzi ho avuto la soddisfazione che altre persone intendenti, ai quali l'ho mostrata, si sono accordati con me nella stessa opinione.

Sarebbe necessario che io ponessi dinanzi ai loro occhi tutta una serie di opere di tutto un secolo, a cominciar dalle donne coricate nel timpano del Partenone sino alle vesti fluttuanti della così detta scuola neo-attica, per sostener col confronto della tecnica questa mia asserzione. Ma io credo che non ne faccia bisogno, poichè il motivo stesso ci è guida abbastanza sicura, meglio che il paragone con certe sculture di Cnido o di Alicarnasso, al cui panneggiare diverso,

duro e stentato, ultimamente un archeologo volle con poca felicità riferirsi.

Nel tempo di Fidia e dei suoi immediati successori appena appena si sarebbero effigiate sedenti in questa maniera delle figure di divinità. Certamente non è da porre in dubbio che parecchie Ateniesi si sian sedute parecchie volte in quell'atteggiamento; ma anche dato che noi ne possedessimo delle immagini, non potremmo vederle rappresentate così. È soltanto nell'epoca della pittura a figure rosse dello stile bello e più ancora di quello libero, che noi incontriamo in vasi antichi, tutti, credo, di provenienza attica, questo modo di atteggiarsi stando a sedere. Io conosco diverse rappresentazioni consimili provenienti da Atene stessa e dalle più diverse necropoli italiche. Ma pittura e scultura sono due cose molto diverse: la prima per ragioni facili ad intendersi è per lo più molto innanzi alla seconda ed ha anche molto maggior diritto di riprodurre nelle sue svariate forme la vita quotidiana così com'è. Laddove la scultura e per l'essenza sua stessa e per la consuetudine trovasi stretta entro molto più angusti confini. Nella lunga serie di rilievi sepolcrali dei Musei ateniesi, rappresentantici donne e fanciulle attiche, è molto frequente incontrar delle figure sedute in seggiole di forma simile, ma nessuna osa prendere un atteggiamento che, come quello della nostra statua, mostri una tal quale indipendenza della donna, e che perciò su di una rappresentazione monumentale, e specialmente su di una tomba, sarebbe sembrato alle donne attiche contrario alla loro vera condizione. Anche tra le figure di divinità il primo esempio di scultura che io conosca è un rilievo attico [4] rappresentante Esculapio seduto in modo somigliante in atto di accogliere con maestosa tranquillità un corteo di sagrificanti: questo

rilievo appartiene, secondo una congettura probabile, presso a poco all'anno 325 [25].

Il primo mortale che ci sia giunto ritratto in una statua così atteggiato, è il poeta Menandro, la cui nota statua vaticana, secondo che attesta l'iscrizione della base [26], trovata nel teatro di Dioniso, è lavoro di Cefisodoto e Timarco, eseguito a ogni modo poco dopo la morte del poeta e quindi al principio del terzo secolo. Osservino, signori, la fotografia che loro presento di questa statua, e la paragonino colla nostra donna seduta; non dubiteranno che quest'ultima appartenga ad un tempo anteriore, o che per lo meno sia stata lavorata da un artista più fedele all'antica tradizione attica. Infatti, anche ammirando quanto si conviene la bella statua di Menandro, non si può fare a meno di notarvi certi particolari sgradevoli, pe' quali ci è difficile di assegnarle il medesimo tempo, e tanto meno uno anteriore a quello della nostra donna seduta. Osservino, di grazia, il modo secco e duro con cui è trattato il chitone, e soprattutto l'artifizio col quale scende sul corpo quel mantello che dal lato d. del corpo è stato tirato avanti, e ciò per rimpiccolire la parte superiore del corpo, che facilmente apparisce troppo lunga e troppo uniforme nel panneggiamento del chitone: nell'arte attica più antica noi non troviamo certamente nulla di simile.

Avendo noi così riportato la nostra statua al quarto secolo, troveremo tanto più stretto il circolo, dentro cui è da ricercare la sua spiegazione. Rimangono escluse le Stratonici, le Berenici, esclusa altresì una donna ateniese qualunque, dacchè quest'ultima interpretazione per le ragioni sopra addotte sarebbe in contraddizione col carattere del tempo, e non varrebbe a spiegare, come essa potesse nella Roma imperiale

acquistar tale importanza da servir di modello per le donne della famiglia sovrana. Che poi in Roma questa sia stata l'interpretazione del motivo, parmi averlo dimostrato nel principio di questo mio saggio.

Della stima in cui era tenuta la statua, abbiamo prove non solo nelle imitazioni romane, ma anche in una copia, come pare fedele, nella quale non mancava neppure il cane, posseduta nel secolo XVI dal cardinale Ippolito d'Este e conservata nel suo palazzo del Quirinale. Se ne ha una cattiva riproduzione in tutte quelle collezioni d'incisioni che dall'ottavo decennio di quel secolo sino alla metà del secolo seguente, e più tardi ancora, servirono a divulgar la conoscenza dei capolavori raccolti in Roma [27]; quivi essa porta il nome strano di « *Tyro Herculis uxor* ». Ora disgraziatamente se ne è perduta ogni traccia; forse sarà nascosta in Ferrara.

Si direbbe che deve assolutamente esser possibile rintracciare l'origine di una simile statua del 4° secolo. Eppure sarebbe una temerità che io volessi impegnarmi di assegnare una sicura denominazione ad un ritratto senza testa. Checchè ne sia, io tenterò di esporre una mia opinione che possa almeno loro apparire verosimile. Non trovo infatti alcun'altra via per giungere a dichiarare ciò che necessariamente deve essere dichiarato.

Io li prego di tenere innanzi agli occhi, quanto abbiamo messo in sodo sino ad ora: il tempo di questa statua (seconda metà del 4° secolo) e la necessità dimostrata che la figura non rappresenti una donna qualunque ma una persona, il cui schema potesse da un artista del primo impero adattarsi alle dame della casa imperiale, senza tema di offender la convenienza e la chiarezza. Dobbiamo pertanto ricercare in essa il

ritratto di una principessa della seconda metà del 4° secolo: non v'è gran larghezza nella scelta, la quale, in fine, si restringe alla corte di Macedonia.

Ora io li prego di por mente all'accordo notevole con cui gli artisti romani rinunziarono ai molteplici vantaggi loro offerti dalla figura del cane, e ai diversi ripieghi a cui ricorsero per rimpiazzarlo nelle loro repliche, perfino con danno della composizione. È vero che io non saprei cosa rispondere, se alcuno di loro mi obbiettasse che quelle dame vollero esser ritratte senza il cane. È vero d'altra parte che appunto nei primi tempi dell'impero quei cani lì eran molto ricercati in Roma (ne abbiamo prove monumentali a sufficienza), ma forse eran gli uomini quelli che vi ponean passione. C'è però anche un'altra spiegazione, che dal punto di vista scientifico mi par più fondata; ed è che il cane dovette essere ommesso, perchè nell'originale greco era una giunta individuale, e serviva a caratterizzar più esattamente la persona effigiatavi. Un siffatto accordo di vantaggi tecnici con la verità dell'espressione è veramente degno di un originale greco, mentre poco greco ci sembrerebbe un cane aggiuntovi soltanto per motivi tecnici. Per questa conclusione io credo di aver il consenso di tutti gli intendenti.

Il cane è un così detto Molosso, cioè di quella razza che presso gli antichi era non meno rinomata per la sua maestosa bellezza che per la sua fedeltà. Già Policrate li preferiva a tutti gli altri cani, e se li faceva venire apposta dal paese dei Molossi, della quale contrada questi animali poderosi erano il pregio principale, come della Tessaglia i cavalli.

Se il Molosso ha il suo significato, se la statua appartiene a quel tempo che d'accordo con altri inten-

denti le ho assegnato, se essa rappresenta, come credo d'aver dimostrato necessariamente vero, una principessa di quell'epoca, non ci resta altra conclusione possibile a trarne, se non che essa rappresenti la βασιλὶς τῶν Μολοσσῶν per antonomasia, cioè Olimpiade madre di Alessandro. Ella fu l'ereditiera del paese dei Molossi, che portò in dote a suo marito Filippo; ed ogni qual volta nelle tempeste della sua vita fortunosa sentì il bisogno di maggior sicurezza, ella o sola o col suo figlio Alessandro andò a ricoverarsi nella sua contrada natale. Anzi ella la considerava del tutto come suo proprio dominio, tanto che volendo gli Ateniesi in seguito ad un oracolo adornare l'immagine di Dione in Dodona, Olimpiade spedì lettere officiali ad Atene per impedirlo, sostenendo; ὡς ἡ χώρα εἴη ἡ Μολοττία αὐτῆς, ἐν ᾗ τὸ ἱερόν ἐστιν [28].

Per tradizione letteraria noi abbiamo notizia di una sola statua di Olimpiade: essa era collocata nel Philippeion in Olimpia, cioè in quella costruzione rotonda di cui recentemente sono stati scoperti i fondamenti, e che Filippo eresse dopo la battaglia di Cheronea, vale a dire nel 337 o 336 innanzi Cristo. Quella statua, come anche le altre quattro ivi contenute e rappresentanti membri della famiglia reale di Macedonia, erano di oro e d'avorio, lavoro di Leocare. Di queste cinque le due statue muliebri, quella della madre di Filippo Euridice e quella di Olimpiade, furono posteriormente, non si sa il perchè, trasportate nell'Heraion, in quel vero museo di Olimpia, e quivi le vide Pausania [29]. Sfortunatamente noi non abbiamo intorno ad esse notizie più precise, e sarebbe troppo arrischiato, dal fatto che le due donne furon trasportate nell'Heraion, mentre gli uomini rimasero nell'angusto Philippeion, il voler dedurre che le donne stesse

fossero ritratte secondo un concetto diverso dagli uomini, e che esse forse fossero sedute, cosicchè lo spazio del Philippeion riuscisse per esse troppo ristretto. D'altra parte noi conosciamo troppo poco intorno al carattere di Leocare per poter con apparenza di probabilità metter fuori l'ipotesi che la nostra statua sia una copia in marmo eseguita ad Atene della sua statua criselefantina nel Philippeion. La disinvoltura, la naturalezza, la grazia, lo studio d'ottenere belli e morbidi i partiti delle pieghe non sono un carattere a lui speciale, ma proprio di tutta l'epoca, e particolarmente di quegli artisti che lavorarono insieme nel Mausoleion, trai quali fu certamente Leocare.

Io ho soltanto nominato Leocare, perchè noi dobbiamo ritener che l'autore di quell'opera sia stato un artista di vaglia di quell'epoca; la dignità della persona rappresentata e il pregio artistico della statua sono i due elementi i quali così combinati ci spiegano come abbia potuto servir di prototipo ai ritratti delle dame della famiglia imperiale. Se la nostra conclusione, che ci porta a vedere in essa un'Olimpiade, è giusta, il periodo di tempo in cui dobbiamo ricercare l'origine di questa statua, è così ristretto, che non si può pensare a più statue della stessa persona eseguite da artisti ateniesi. Noi non possiamo rimontar più in su della battaglia di Cheronea nè discender dopo la morte di Alessandro, anzi dal 330 in poi è molto inverosimile che, con le disposizioni degli animi allora vigenti in Grecia, si pensasse ad inalzare pubblicamente una statua ad Olimpiade. Io lascio a chi vuole di porre in relazione, se ne ha il coraggio, questa statua con l'altra eseguita da Leocare. Per una simile combinazione ci mancano le prove sufficienti; ed è meglio non sapere

che accettare un errore, per quanto metodicamente vi si giunga.

Io spero, o signori, che la dubbiezza della nostra conclusione finale non potrà sturbarvi il piacere che provasi nella contemplazione della bella opera, nella quale ci apparisce ancora tutta la nobiltà dell'arte greca, già sentita ed apprezzata sin dall'epoca di Augusto. Orazio consigliava, è vero, ai Pisoni: *vos exemplaria graeca nocturna versate manu, versate diurna*; ma aggiungeva ancora: *non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunto!* L'arte sublime di un Fidia era troppo severa pei Romani: l'opera nostra trovasi già sulla soglia di quel periodo nel quale il giudizio artistico di Orazio ha il suo fondamento storico.

NOTE

[1] Desiderandosi, per motivi di redazione, che la pubblicazione delle due statue fosse fatta in quest'anno, l'autore si è dovuto limitare a far stampare in questo luogo senza alcuna modificazione la lettura da lui tenuta in Trier. La presidenza di quel congresso filologico ha avuto la gentilezza di non fare alcuna difficoltà che quella lettura fosse omessa nelle *Verhandlungen*. Le conclusioni a cui l'autore confida di esser giunto, furono già esposte da lui stesso nell'adunanza dell'Instituto del 7 Febbraio di quest'anno (*Bull. dell'Inst.* 1879, 38). La pubblicazione dei disegni doveva esser presentata all'Instituto come dono comune del sig. Eichler e dell'autore in occasione del 50mo anniversario; ma ciò non avvenne per essere allora riuscita male la riproduzione stessa.

[2] *Memorie romane* 1806 alla pag. 11. Più tardi passò nel possesso del duca di Devonshire: *Canova's Works* (London 1849) I tav. 20.

[3] Erano le statue del Campidoglio (Locatelli. *Mus. Cap.* III tav. LIII; Clarac 932, 2368), di Villa Albani (Clarac 932, 2367A) e di Napoli (*Mus. Borb.* III 22; Clarac 929, 2363).

[4] Clarac 930, 2367 (Dütschke *Uffizien* 136); 955, 2454 (Dütschke 60).

[5] *Opere varie* I, 127.

[6] Friederichs *Bausteine* 812.

[7] Visconti *Iconogr. rom.* pl. V, Clarac 911, 2316; cf. Matz *Antike Bildwerke in Rom* n. 1073.

[8] Keil *Philologus Suppl.* II (1863), 576; Conze *Reise auf der Insel Lesbos* 13.

[9] *Untersuchungen über die campan. Wandmalerei* 32.

[10] Non la trovo menzionata in tempi recenti che da Heydemann, *Mittheilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien* (1879) 72, 173F; 73 e da Th. Schreiber, *Apollon Pythoktonos* (1879) 76.

[11] Nibby *del circo volgarmente detto di Caracalla* (1825) 42, 43; il posto del piedistallo ritrovato pure in quegli scavi si può vedere indicato dalla lettera *Z* tanto sulla pianta aggiunta alla memoria di Nibby quanto su quella disegnata dallo stesso de Romanis, che fu pubblicata da Gerhard nel *Kunstblatt* 1826, 282, e così fu messa la statua sopra quel piedistallo nella ricostruzione della spina presso Burgess, *Description of the circus on the via Appia near Rome*, tav. 3. Sopra il ritrovamento stesso e la statua v. Nibby l. c.; Burgess l. c. Gerhard *Kunstblatt* 1825, 87 (= *hyperb. röm. Stud.* I, 124); *Beschr. Roms* III, 1, 635; Nibby *Roma antica nel* 1838 I, 641.

[12] Zangemeister *Ann. dell'Inst.* 1870, 248 segg.

[13] Son pure di origine moderna i ricci che cadono giù sul petto - se vi siano state tracce antiche che indicavano forse questo ristauro, non si può sapere -, poi quella parte del panneggio che pende giù presso la gamba anteriore sinistra della sedia, la parte prominente destra pure della spalliera, cosicchè non ne resti antica che una stretta particola in mezzo; è anche moderna la parte superiore dell'assicciuola, che congiunge la spalliera colla sedia.

[14] Così sembrava sempre a me, anche dopo il mio ritorno da Atene. Michaelis invece mi scrive, che gli sia venuta in mente dinanzi alla statua Torlonia la memoria de' marmi della *Arundell collection,* composta per la più parte di pezzi provenienti dalle isole del mare Egeo e dalla costa asiatica.

[15] *Mineralog. und petrograph. Mittheilungen herausgeg. von G. Tschermak N. F.* II 1 (1879) 57 (F. Becke).

[16] *Zeitschr für bild. Kunst* V 319.

[17] L. c. 321.

[18] Nibby *Roma antica* nel 1838, I 641.

[19] Nibby l. c.

[20] Heydemann *Mitth. aus den Antikensamml. in Ober- und Mittelitalien* (1879), 72, 183E.

[21] P. E. Visconti *Catalogo del museo Torlonia* (1876) 40, n. 62; altri particolari non mi seppe indicare neanche S. E. il principe D. Alessandro stesso.

[22] Alcuni altri ristauri indifferenti si veggono indicati sul disegno per linee punteggiate, per es. un pezzo del collo, un altro sulla

gamba sinistra, alcune parti del panneggio e della spalliera presso il braccio sinistro, le gambe di dietro della sedia, alcune pieghe del panneggio, in ispecie sul grembo della figura ecc. Moderne sono anche le punte del naso, delle dita, e de' piedi, le parti laterali dello sgabello ecc.

[23] Ecco le misure delle due statue. Le comunico per far spiccare meglio le diversità negli occhi stessi di chi ne desidera ulteriore conferma, non perchè credessi che le coincidenze non fossero da attribuirsi al mero caso:

	Statua greca	Statua romana
Papilla destra - ginocchio destro	0,62	0,62
Ginocchio sin. - parte inferiore del calcagno d.	0,49	0,49
Ginocchio d. - lembo superiore della base	0,51	0,50
Sommità della spalla destra - cavità interiore del gomito d.	0,274	0,274*
Lunghezza del piede	0,25*	0,22
Distanza esteriore de' calcagni	0,16	0,45
	(senza pann.°)	(col pann.°)
Distanza esteriore de' ginocchi	0,28	0,273
Ginocchio d. - cavità interiore del gomito d.	0,551	0,521*
Distanza delle coscie	0,41	0,38
	(col manto)	(senza manto)
Cavità della gola - papilla d.	0,21	0,149
Distanza delle papille	0,26	0,178
Distanza fra le punte delle spalle	0,37	0,32
Lunghezza superiore della sedia	0,45	0,326
Larghezza superiore della sedia	0,473	0,425
Distanza esteriore de' piedi della sedia	0,743	0,497
Altezza interiore della sedia	0,373	0,33
Cavità della gola - piano superiore della sedia	0,54	0,595
Cavità della cervice - piano della base	0,915	0,96

(l'asterisco significa parti ristaurate)

[24] *Mittheil. des archaeol. Instit.* II tav. XVI; *Bull. de corr. Hell.* II tav. VIII.

[25] *Mittheil.* ecc. 221; *arch. Zeit.* 1877, 143, 8.

[26] *Bull. dell'Inst.* 1862, 163 (Pervanoglu).

[27] P. es. nella raccolta di statue antiche pubbl. a Venezia nel 1576 tav. 22 = Cavalleriis (1585), 53; = (de Rubeis) *insign. statuar. icones* ecc. n. 122, ed a. 1619, 72; = Marcucci (1623) ecc.; il disegno è sempre il medesimo, l'incisione talvolta diversa, p. es. quella della raccolta de Rubeis dalla raccolta Cavalleriis.

[28] Hyperid. *pro Euxen.* 36 (p. 41 ed. Blass).

[29] Paus. V 20, 10.

TIPO STATUARIO DI ATLETA

(Mon. dell'Inst. vol. XI, tav. VII e tav. d'agg. ST).

Il tipo statuario di un atleta ignudo che con la d. elevata versa da un vasetto l'olio nella sinistra per ungersene, ricorre in varie repliche, che ci fanno supporre un celebre originale. Non voglio qui tesserne l'elenco; dirò soltanto, che la più conosciuta, priva della testa e del braccio destro, si trova nel Museo di Dresda (Becker *Augusteum*, t. 37-38; Clarac 663, 1537). Un'altra esiste nella Glittoteca di Monaco (n. 165; Clarac 857, 2174). Ma i restauri, benchè ristretti al braccio d. ed alla mano s., hanno oscurato il concetto originale, dando all'insieme un carattere di dolce sentimentalità, di modo che crediamo ravvisar piuttosto uno dei seguaci di Bacco in atto di versar il liquore da un' enochoe in una tazza, che un vigoroso ed energico atleta. Di più il marmo è venato e di color ineguale; la superficie per buona fortuna non ripulita, ma sporca. Posta poi in una nicchia, un poco troppo in alto ed in una luce non favorevole, la statua non può esser veduta bene e quasi soltanto dalla parte d'avanti. Infine le forme, considerata ciascuna per sè, non fanno veder una finezza particolare. Così quest'opera fu poco stimata ed io stesso per varî anni la giudicai una copia mediocre e dozzinale, poco atta a farci giudicare sul merito dell'originale. Però, ritornando sempre di nuovo ad osservarla, non potè sfuggirmi, che la copia di Monaco dirimpetto a quella di Dresda può vantarsi di una testa intatta fino alla punta del naso, e che questa testa porta un tipo molto deciso e di un carattere non troppo frequente ad incontrarsi. Di più

nella statua di Dresda la gamba d. dal ginocchio ingiù è ristaurata, la s. rotta e risarcita in più di un punto. Il marmo di Monaco all'incontro non solamente è quasi intatto anche in queste parti (pochi tasselli bastavano a ricomporre esattamente la rottura a traverso de' malleoli), ma ci dà a vedere una divergenza nella posizione della gamba s., per la quale si cambia il ritmo generale di tutta la figura. In somma mi convinsi che la statua era più bella nella sostanza che nell'apparenza, ma che per conoscerne tutta la bellezza era necessario di farla formare in gesso. Ed ecco che nel gesso quasi nessuno riconosceva il marmo di Monaco, ma credeva di ravvisarvi piuttosto la copia di un' opera più originale, dalla quale questo potesse esser derivato. In tal modo si era acquistata una base nuova per poter sottomettere a sistematico esame un tipo statuario di atleta che certamente nell'antichità godeva non piccola fama. Accingendomi dunque a questo lavoro, ho creduto necessario di accompagnarlo di incisioni eseguite con ogni cura e diligenza dall'abile mano del sig. G. Krauskopf, le quali rappresentano la statua di Monaco dalla parte d'avanti, di dietro e dal lato s., ed inoltre la testa in una scala più grande di faccia e di profilo (*Mon.* XI t. VII 1, 1ª, 1ᵇ; tav. d'agg. ST 1, 2).

Il concetto della statua di Monaco è chiaro, semplice, e quasi si direbbe insignificante; giacchè qual interesse particolare può offrir una figura di giovane atleta, che non fa altro se non versar una goccia d'olio nella mano, per ungersene? Ma tutto sta nel modo col quale l'arte sa sviluppar un tal concetto, facendolo dominar in tutta la figura e subordinando all' unità dell' idea ogni forma particolare. L'azione del versare richiede precisione, onde nessuna goccia si perda. Ora tanto le parti conservate della spalla d. quanto il con-

fronto di alcune pietre incise [1] c' insegnano, che il braccio d. ora perduto dovea esser elevato, piegato al gomito e poi ravvicinato alla testa, in modo che la mano d. tenesse il balsamario verticalmente sopra la sinistra semiaperta, mentre questa stessa si trovava verticalmente sopra la pianta del piede s. Così abbiamo una linea verticale, intorno alla quale quasi s'aggira tutta la composizione e si mette in un perfetto equilibrio. Il piè sinistro posa fermamente sul suolo e sembra voler attaccarvisi colle dita; il corpo ricade alquanto indietro sulla coscia, ma, onde questa non riceva un urto, il ginocchio è leggermente incurvato, di modo che alla fermezza vada riunita l'elasticità. Il braccio inferiore è appoggiato fermamente al fianco e la mano è contratta, per formarne un recipiente naturale all'olio. Mentre poi la parte superiore del corpo retrocede e si piega alquanto verso il fianco s., a questo lato, ove tutto sembra raccolto e quasi contratto, per l'elevazione del braccio d. si oppone una corrispondente tensione del lato destro, alla fermezza della gamba s. il movimento più sciolto della destra. Tutti questi contrapposti finalmente trovano il loro scioglimento armonioso nella graziosa inclinazione della testa, la cui attenzione è proprio rivolta all'atto del versare, per regolarlo con esattezza veramente matematica.

Con quest'analisi già ci siamo aperta la strada per rispondere alla questione sul posto che abbiamo da assegnar ad un tale concetto nella storia dell'arte. Dovremo forse ricordarci de' tipi di Policleto, di un diadumeno o di un doriforo? Certamente queste opere

[1] Winckelmann *Descript. de Stosch*, V. 24; Brunn *Gesch. d. gr. Künstl.* II p. 563; cf. Story-Maskelyne *the Marlborough gems* 1870 p. 103. S' intende che un' opera statuaria non potea esser riprodotta in una gemma se non con alcune modificazioni.

sono modelli di bellezza assoluta riguardo alle proporzioni; al ritmo della ponderazione, all'armonia di tutte le parti; possono dirsi veramente figure normali. Ma appunto questo carattere normale le fa comparire meno spiritose. L'artista non sembra aver scelto il suo concetto per rappresentar prima di tutto una viva azione, ma pare aver dato alle sue figure quel poco di azione, che bastava per far risalir agli occhi quella stessa normalità. *Expedit autem saepe mutare ex illo constituto traditoque ordine aliqua et interim decet, ut in statuis atque picturis videmus variari habitus, vultus, status. Nam recti quidem corporis vel minima gratia est.... Flexus ille et, ut sic dixerim, motus dat actum quendam et affectum.... Quid tam distortum et elaboratum, quam est ille discobolos Myronis? Si quis tamen, ut parum rectum, improbet opus: nonne ab intellectu artis abfuerit, in qua vel praecipue laudabilis est ipsa illa novitas ac difficultas?* Così Quintiliano (II, 13, 8). Non chiameremo l'atleta di Monaco un *opus distortum*. Ma quel forte contrapposto tra il lato destro e sinistro, che abbiamo rilevato di sopra, non potrebbe esser giudicato *parum rectum* da chi crede dover attenersi alle leggi di una simmetria strettamente materiale? Quel *flexus et motus* poi, nessuno lo negherà, si osserva appunto nella statua di Monaco, specialmente in quell'accento o direi *ictus*, col quale tutto il peso del corpo non riposa tranquillamente *uno crure*, come nelle opere di Policleto, ma cade, è gettato sulla gamba sinistra. Cercando un confronto per un tal concetto, l'animo mio si rivolge ad un'opera che più di vent'anni fa fu rivendicata da me all'arte di Mirone, vale a dire la statua lateranense di Marsia: attribuzione che, prima combattuta da alcuni, ora sembra generalmente accettata (*Mon. d. Inst.* V t. 23). L'azione

vi è più commossa, più veemente e subitanea; ma anche qui tutto il peso del corpo ricade sulla coscia sinistra; anche qui quest'urto si rompe per l'elasticità del ginocchio piegato; anche qui ritroviamo il contrapposto dell'una gamba aggravata e dell'altra sgravata e messa innanzi, del braccio d. elevato e del sinistro abbassato e ritirato. Non meno ancora dalla parte di dietro si rileva una rara corrispondenza nell'inclinazione della testa ed in tutta la formazione della cervice. Finalmente anche nel Marsia tutta l'azione è concentrata in un momento, sopra un punto solo, tutto si riferisce e subordina ad una sola idea, ad un solo concetto fondamentale.

Certamente non possiamo aspettar d'incontrar i medesimi rapporti di parentela nella testa di un Satiro barbato ed in quella d'un giovane atleta. Ma cercando de' confronti nemmeno qui potremo riandare sui tipi quadrati ed architettonici dell'arte di Policleto. Non troviamo nell'atleta di Monaco quel profilo che riunisce la fronte ed il naso in una linea quasi diritta, colla quale il mento forma un deciso angolo; la fronte ed il mento sembrano far parte di una linea leggermente incurvata, innanzi alla quale sporge il contorno del naso. Non vi abbiamo quei piani larghi della fronte e delle guance, ma forme più tondeggianti, che spinte come da una crescenza interna spuntano fuori con naturale freschezza ed energia; e così anche la forma del cranio è alta e tonda, piuttosto del genere brachycefalo che dolichocefalo. In somma il tipo è decisamente attico e, per dirlo brevemente, mironiano. Giova qui ripetere le parole colle quali il Welcker (*A. D.* I p. 419) già descrisse la testa del discobolo Massimi: «il volto è uno di quei belli, accorti e fini attici, che di un tipo affine l'uno all'altro non ci stanchiamo

di veder ripetuti tante volte nel fregio del Partenone; l'espressione sembra additare la severa disciplina di molti palestriti dirimpetto ad una gioventù più effeminata: tanta è l'innocenza giovanile che risplende da questo volto ». Queste parole, non potrebbero esser dettate in faccia all'atleta di Monaco? Non vi è rappresentato tanto una certa e determinata individualità, quanto il tipo puro e schietto della gioventù palestrica. Sia pur vero ciò che dice Plinio (34, 57), che cioè Mirone *videtur .... corporum tenus curiosus animi sensus non expressisse*; qui non era il luogo di esprimere una particolare facoltà o forza dell'ingegno, oppure una qualsiasi emozione, che anzi sarebbe stata in contraddizione con tutto il soggetto raffigurato. Ad un artista che al dir di Petronio (88) *paene hominum animas ferarumque aere comprehenderat*, bastava quell'espressione di vita, di freschezza, che era il risultato di quell'educazione ginnastica, il cui scopo può riassumersi nelle parole: *mens sana in corpore sano*.

Per sostener dunque che l'atleta di Monaco sia un'invenzione dell'ingegno di Mirone, ci manca una testimonianza materiale dell'antichità; ma mi pare che non ne abbiamo bisogno, ove l'opera stessa parla un linguaggio così chiaro e preciso. Tutto ciò che sappiamo intorno l'arte di Mirone, si verifica nel carattere particolare di questa statua, mentre all'opposto quel carattere medesimo può contribuir non poco a farci far un'idea più viva e concreta dell'indole così specifica di Mirone stesso.

Un fatto nuovamente acquistato dalla scienza quasi mai resta isolato, ma suol portare delle conseguenze per altri problemi e quistioni non ancóra sciolte. E così mi sia permesso di dirigere qui l'attenzione sopra un altro célebre tipo di atleta che non ha ancor tro-

vato il suo posto fisso nella storia dell'arte. Parlo di quel discobolo che, conosciuto specialmente per la replica posta accanto al discobolo di Mirone nella Sala della biga al Vaticano, per lungo tempo fu creduto un' invenzione dell'Argivo Naucide. Intanto già è stato dimostrato con sode ragioni dal Kekulé (*A. Z.* 1866 p. 169), che lo stile di quest'opera non ha nessuna relazione col carattere artistico particolare delle scuole peloponnesiache, ma porta piuttosto tutti i contrasegni di un' opera attica. Meno applauso ha trovato l'opinione del medesimo dotto, che cioè in questa statua ci sia conservato il tipo di una celebre opera di Alcamene menzionata da Plinio (34, 72): *fecit et aereum pentathlum, qui vocatur encrinomenos.* Ora rivolgendo lo sguardo sull'atleta di Monaco, mi pare che si faccia sentir un' affinità intrinseca tra questa ed il tipo del discobolo vaticano (che per distinguerlo brevemente dal noto discobolo i n c u r v a t o chiamerò il discobolo r i t t o). Quest'affinità si manifesta prima di tutto nel concetto, che anche qui, in apparenza molto semplice, pur nondimeno è stato sviluppato con rara finezza. Il discobolo prende posto pel tiro : ma quest'azione meramente preparativa sembra ridotta quasi a matematica formola. Mentre il disco riposa ancora nella s., l'occhio segue il movimento delle dita della mano d., che propriamente « additano » la mira, alla quale il tiro dovrà esser diretto, calcolandone esattamente la direzione e la distanza. Ma come il disco non resterà nella s., così anche la gamba s., che sostiene ancora il peso del corpo, ne sarà esonerata, quando il piè d., le cui dita stanno per mettersi d'accordo col cenno della mano, avrà trovato la giusta sua posizione, la posizione cioè che raccolga e metta in equilibrio tutta la forza del corpo nel momento decisivo, quando il disco, scagliato dalla d.,

tirerà con sè per uno o due passi anche il corpo intiero. Così nasce una composizione dominata da una linea, o piuttosto da un piano, che, veduto dal punto preso per mira, passa verticalmente per lo sguardo degli occhi, per le dita della mano e del piè d. e per il calcagno s., ed in tal modo ci offre quasi la garanzia che il disco non potrà uscire dalla direzione fissata e raggiungerà con precisione il suo scopo. Abbiamo dunque nel discobolo ritto come nell'atleta di Monaco la medesima unità del concetto fondamentale, nel quale tutto è ponderato esattamente secondo le leggi meccaniche del corpo e subordinato ad un'idea sola. Il posare non rigido, ma elastico sulla gamba s. leggermente incurvata al ginocchio, l'azione quasi legata del braccio s., il movimento sciolto della gamba e della mano d., l'inclinazione della testa e la formazione della cervice ravvicinano l'una figura all'altra, ed io almeno non saprei addurre un'altra opera che riguardo al carattere, al sentir artistico abbia con esse una parentela più stretta di quella che passa tra l'una e l'altra, se non che debbono aver parte a questa parentela anche le altre due opere mironiane, il Marsia cioè ed il discobolo incurvato.

Uno dei progressi più importanti nella « ritmica » dell'arte statuaria greca vien segnato dall'introduzione del cosidetto chiasmo (χιασμός), vale a dire di quel sistema che fa « incrociarsi » o corrispondersi il movimento della gamba d. con quello del braccio s. e viceversa: progresso che secondo ogni probabilità si deve a Pitagora di Reggio, contemporaneo di Mirone. Ora se domandiamo, se o quale influenza questo sistema abbia avuto sull'arte di Mirone, troviamo che nella figura del Marsia la gamba s. ed il braccio s. sono ritirati, incurvati o abbassati, la gamba ed il braccio d.

distesi innanzi ed in alto, che tutto il peso ricade sulla parte s. del corpo, mentre la parte d. ne è esonerata. Nella statua dell'atleta di Monaco tutta la parte s. sembra quasi legata, la d. distesa e sciolta; e così anche nel discobolo l'una parte si oppone all'altra in un senso analogo. In tutte e tre le figure dunque regna un sistema di ponderazione che non incrocia il movimento delle gambe e delle braccia, ma che contrabilancia il peso della materia colla forza dell'azione; che contrappone all'una parte passiva del corpo l'altra attiva ed energica. Ed è propriamente questo sistema che, sebbene pieno di vita ed energia, dirimpetto ad una ritmica più avanzata, sembrava conservar, almeno pel gusto dei Romani, un qualche resto d'arcaica severità ed asprezza. Più complicato ci si presenta questo sistema in quel *distortum opus*, come chiama Quintiliano il discobolo incurvato. Ma se ci ricordiamo di quel piano ideale che domina nella figura del discobolo ritto, ora ci accorgeremo facilmente che esso è mantenuto strettamente nella figura del discobolo incurvato: il peso del corpo è passato dalla gamba s. sulla d. e il disco dalla mano s. alla d., ma il pollice strascinante del piè s., il piè d. e la mano col disco restano propriamente nello stesso piano verticale ideato dal calcolo del discobolo ritto, piano nel quale ora il disco agisce come il pendolo di un orologio. Ma per tenergli libera la via del movimento, tutto il corpo deve cedere dalla parte sinistra del piano stesso e quasi vi pende, di modo che quel contrapposto della materia colla forza attrice qui è sviluppato fino al punto più alto possibile. Il sistema di ponderazione dunque resta anche qui il medesimo e si distingue da quello delle altre opere mironiane non in sostanza, ma solamente nel modo d'applicazione: il se è stato rile-

vato già da altri, che riguardo al concetto il discobolo incurvato forma quasi la continuazione del ritto, che cioè l'azione preparata nell'uno sia arrivata nell'altro al suo vertice (ἀκμή), ora potremo sostenere che questa relazione non si ristringe all'azione materiale, ma si estende eziandio all'idea ed al modo con cui l'artista le ha dato artistiche forme in ambedue le opere. E qui gioverà tener conto anche di certe minuzie, che in apparenza di poca entità, delle volte guadagnano un valor decisivo; voglio parlar della formazione delle dita del piede. Quelle del piè s. nella statua del discobolo ritto sono stese ed allargate, per dar un largo appoggio al peso del corpo; quelle del piè d. all'incontro sono alquanto contratte, come per tastar il suolo e cercar il giusto punto d'appoggio. Nel discobolo incurvato, nel quale tutto il peso del corpo è passato dalla gamba sinistra sulla destra, queste stesse dita sembrano afferrar il suolo quasi a guisa di artigli, mentre quelle del piè destro, sgravate d'ogni azione vengono strascinate sul suolo. Se dunque la formazione delle dita nell'una statua quasi presuppone quella dell'altra, difficilmente supporremo che due artisti differenti abbiano guardato e studiato la natura con occhio identico, ma piuttosto che questa corrispondenza abbia avuto origine nella mente d'un artista solo. E quest'osservazione crescerà d'importanza, se vediamo che anche nell'atleta di Monaco le dita de' piedi sono espresse forse con minor raffinatezza nell'esecuzione, ma che pur in esso il fermo insistere sull'uno, il libero movimento dell'altro piede è almeno accennato nella formazione delle dita.

Nondimeno credo non andar lontano dal vero supponendo che non pochi esiteranno di riconoscere anche il tipo del discobolo ritto come mironiano. Tuttavia

più forse concederanno che nell' invenzione si faccia veder bensì una certa influenza della scuola, ma non la vivida energia di quel maestro stesso. Ma stiamo attenti! Ci siamo formati un' idea dell'arte di Mirone coll' aiuto del discobolo incurvato, del Marsia, del Lada. Ma non vi è ragione che ci costringa di supporre che Mirone in tutte le sue opere abbia voluto rappresentare delle azioni così forzate. Per non parlar delle statue di divinità, la stessa sua celebre vacca non può essere stata figurata in un movimento così veemente come p. e. il magnifico frammento d' un toro nel Museo Capitolino, ma il carattere di sorprendente naturalezza dev' esservi stato sviluppato in un concetto piuttosto pacifico e tranquillo. Dovremo dunque avvezzarci a riconoscere il carattere specifico dell' arte mironiana non esclusivamente nella rappresentanza d' un' azione subitanea e commossa, ma nella scelta di un momento che ci dà a vedere tutte le forze vitali concentrate sopra un punto solo, in modo che ogni parte dell' organismo sia subordinato a quel momento stesso. Un tal carattere si ritrova tanto nel Marsia e nel discobolo incurvato, quanto non meno nell' invenzione del tipo dell' altro discobolo che cerca la mira, e dell' atleta che fa gocciolare l' olio nella mano semiaperta. Dico l' invenzione del tipo; giacchè resta un' altra questione, se cioè ne' marmi giunti a noi il concetto originale ci sia conservato in tutta la sua genuina sincerità, o forse più o meno modificato ed alterato per la mano d' opera di copisti non troppo coscienziosi.

L' archeologia è una scienza ancor giovane: conta poco più di un secolo. Dobbiamo dir di più che di quei materiali che ora ci servono per ricostruir la storia dell' arte, la parte più importante è venuta alla luce successivamente nel corso di questo secolo. Sol-

tanto coll'aiuto di queste nuove scoperte abbiamo potuto cominciar a determinare il carattere individuale de' maestri più eminenti e delle loro scuole. Ciò non ostante non di rado siamo costretti di servirci non di opere originali, ma di copie qualsiansi, per decidere de' problemi importantissimi. Ne' primordî di questi studî potea bastar di classificar generalmente un' opera come spettante alla scuola d' un Mirone, d'un Fidia o Prassitele. Ma, come la filologia odierna non deve più contentarsi di pubblicar p. e. una commedia di Plauto nelle forme linguistiche o ortografiche dell'evo di Augusto, ma deve affaticarsi per restituirvi la purezza dell'antico linguaggio latino, così anche nell' archeologia, per precisare il carattere particolare d' un Mirone o Prassitele, non può più bastare una replica qualsiasi di scalpello romano, ma dobbiamo proporci la questione, se i diversi codici o repliche non permettono di ricostruirci almeno nell' idea l'*archetypon* ossia originale. Tali studî comparativi appena hanno cominciato; ma il problema stesso ogni giorno diventa più urgente. Ora, lasciando per adesso da parte il discobolo ritto, l'atleta di Monaco non solamente ci offre l'occasione, ma anzi c'impone il dovere, di sollevar la questione, se l' artista di questa replica si sia attenuto strettamente all'originale, o se l'abbia modificato sotto l'uno o l'altro aspetto. Imperocchè già in principio di quest' articolo fu accennato, come nella replica di Dresda, sebbene derivata certamente dal medesimo archetipo, s' incontrano delle differenze non leggiere e superficiali, ma veramente essenziali. Quale delle due repliche dunque ci dà l'idea la più giusta ed esatta dell'originale? Per poterne giudicare, ho fatto incidere la statua di Dresda di fronte a quella di Monaco, tanto dalla parte d'avanti che di dietro, coll' intenzione di rilevar nel disegno con par-

ticolar cura ciò che distingue l'una dall'altra (*Mon.* tav. VII 2; tav. d'agg. ST 3).

La statua di Dresda nella parte inferiore è mal conservata: tutta la gamba destra dal disopra del ginocchio insieme al tronco è ristaurata, e ristaurata è pure la parte anteriore del piè sinistro ed una parte del calcagno. Resta però la parte media, cioè il malleolo aderente al tronco antico, che vi era rotto a traverso; e vi si riconoscono ancora le tracce delle coregge de'sandali, coi quali il piede era vestito: attributo che sembra poco conveniente ad un atleta nell'atto dell'ungersi, e che perciò difficilmente si trovava nell'originale. Ora può essere, che la rottura sopra al malleolo non sia stata ricongiunta con tutta la dovuta esattezza; sempre però si vede che il calcagno era un poco alzato e che il piede non posava sopra tutta la pianta, ma soltanto sopra la polpa. Pare dunque che l'artista abbia voluto sgravar la gamba s. dal peso, secondo lui troppo forte, del corpo, trasferendone una parte sulla gamba destra. Ma mentre così sperava di dar all'insieme l'aspetto di maggior leggerezza ed eleganza, abbandonò piuttosto tutto il concetto fondamentale, quella fermezza e solidità della posizione richiesta dall'atto del versare; e sciolse quell'armonia, quell'unità dell'insieme, che forma il principale merito della statua di Monaco.

Ma si dirà forse che la statua di Dresda, sebbene inferiore nel concetto, superi quella di Monaco nell'esecuzione. È una figura robusta, di proporzioni larghe; i muscoli vegeti e freschi sono fortemente sviluppati, e con particolar cura è riprodotta la mollezza della pelle e delle parti sottoposte grasse. È insomma la morbidezza, la sugosità delle carni, che ha acquistato fama a questa statua. Nè questo merito si restringe all'aspetto del lato anteriore: se in esso predominano

ancora le masse, nella parte posteriore le forme sono ancor più suddivise, di modo che ogni muscolo comparisce sulla superficie distinto o quasi isolato dall'altro. Così questa statua fu considerata come uno de' modelli più insigni d'un corpo di vigoroso atleta. Dirimpetto a questo carattere il corpo dell'atleta di Monaco deve dirsi asciutto. Non è la morbidezza o pienezza delle carni, nella quale l'artista cerca il suo vanto; non cerca quell'illusione che nasce da un'imitazione della natura nel suo aspetto esteriore; non intende di dar vaghezza ad ogni forma particolare. Si contenta piuttosto di accennare una quantità di dettagli, subordinandoli all'unità del concetto e servendosene soltanto per render più chiara l'idea di tutta l'azione. Ma ogni forma vi è circoscritta esattamente, tutto si trova al suo posto giusto. Nonostante questa modestia il carattere di giovanile freschezza e vigorosità non vi manca per niente; se non che non consiste nell'ubertosità delle forme: potremmo paragonar piuttosto quest'atleta ad un cavallo corsiere, che, educato per la corsa, mediante un sistema particolare di nutrimento e per altri mezzi è spogliato di ogni grasso inutile, anzi nocivo alla velocità de' movimenti. Vi abbiamo dunque una carne non tenera e molle, ma sana, soda ed elastica, un corpo coltivato e quasi raffinito ed indurito, per poter soddisfare ai bisogni e resistere alle fatiche della palestra. Riassumendo dunque ciò che abbiamo rilevato dall'esame delle due statue, diremo che nella statua di Monaco domina il principio dell'idealismo, che sottomette ogni parte all'unità dell'idea, in quella di Dresda un principio realistico, che cura meno il connesso interno che l'apparenza esterna delle forme.

Ora nessuno vorrà pretendere, che la statua di

Monaco sia derivata da un originale di stile realistico e tradotta in uno stile ideale, mentre sappiamo che in tutto lo sviluppo dell'arte greca l'idealismo precede il realismo. Se dunque l'originale dev'esser stato un'opera di stile ideale, le due copie possono servirci come due tipi ben adattati per farci conoscere due modi o metodi differenti, usati nella riproduzione di originali greci all'epoca buona dell'arte greco-romana, alla quale le due repliche possono assegnarsi con sufficiente certezza. La statua di Monaco è una semplice trascrizione dell'originale, nella quale il copista non ha voluto aggiungere niente del suo, anzi si contenta di riprodurre alla meglio l'insieme dell'originale. Così ha conservato quel resto di asprezza energica del concetto e delle forme al quale accenna Cicerone (*Brut.* 18, 70), se giudica delle opere di Mirone: *iam tamen quae non dubites pulchra dicere*, chiamandole nondimeno *nondum satis ad veritatem adducta*. Arroge che l'originale era in bronzo, e se l'arte del bronzo in conformità colla natura di questo materiale ama di circoscrivere con precisione le forme piuttosto che svilupparle ampiamente ed ubertosamente, si conosce bene che il copista avea in mira di conservare il carattere dell'originale anche sotto quest'aspetto, se non che, ben conscio delle sue forze, si è limitato alle forme generali, rinunciando al pensiero di voler rivaleggiare colla finezza dell'originale in ogni più piccola cosa.

La statua di Dresda non è una trascrizione, ma una traduzione dell'originale: traduzione in primo luogo dal bronzo nello stile del marmo, al quale ben conviene la morbidezza, pienezza ed ubertosità delle carni; traduzione poi dallo stile ideale nello stile realistico. Se Cicerone, benchè alquanto purista, trova le opere di Mirone *nondum satis ad veritatem adducta*, ben

si comprende, come un artista che voleva soddisfare al gusto de' Romani, era costretto di cercar quella verità materiale, che, introdotta nell'arte greca soltanto sin da' tempi di Prassitele e di Lisippo, era più conforme a tutto il carattere romano, quale si manifesta non meno nella poesia che nell' arte. Ove p. e. ci è dato di poter confrontar gli originali di versi greci colla traduzione di poeti latini, incontreremo quasi dappertutto presso quest'ultimi una tendenza di accrescere varietà alla semplicità, forza alla dolcezza, movimento alla tranquillità, di allargar la brevità, di abbreviar la larghezza, una tendenza, in somma, di vincere l'originale per un soprappiù e di soprapporre quasi al carattere schietto e naturale un colore sia più patetico sia più sentimentale. Così il concetto originale dell'atleta, quale ci si presenta nella statua di Monaco, per l'occhio de'Romani non sarà ancora stato esente da una certa severità; il movimento di tutte le membra concentrate sopra un'azione strettamente circoscritta sembrava, per così dire, legato; e così pare che l'artista della statua di Dresda abbia creduto di dover restituire una maggior libertà al movimento, modificando la posizione delle gambe nel modo sopra accennato. Dall'altra parte sarà stato d' opinione che le forme asciutte del corpo non siano troppo atte a sostener le fatiche materiali, e così fu portato ad accrescere le masse e dare ad ogni forma maggior volume e sostanza. Per dirlo dunque con poche parole: nella statua di Monaco ci si presenta un atleta istruito nella palestra greca, che sa vincere non per la forza materiale, per la robustezza ed il peso del suo corpo, ma per il modo con cui sa usare delle sue forze, per la destrezza, l'agilità e l'elasticità delle sue membra; nella statua di Dresda, non ostante il merito dello scalpello, traspa-

risce qualche cosa del carattere e del sentire di un popolo che, tutto intento alla gloria del valor militare, sostituiva alla nobile palestra ed allo stadio de' Greci le scuole de' gladiatori, l'anfiteatro ed il circo.

Ne consegue che, ove avremo da fare con repliche di originali greci eseguiti nell'epoca romana, dovremo sempre tenerci presente la differenza tra semplici copie e riproduzioni più o meno accomodate al sentire artistico di un'epoca posteriore. Onde, se ho chiamato il tipo del discobolo ritto un' invenzione mironiana, non ho voluto pregiudicare all' altra questione, se cioè la statua della Sala della biga sia da considerare come una copia ossia come una riproduzione più o meno libera. Concedo che essa nel genere dell'esecuzione corrisponde poco alla statua di Dresda; ma ciò non impedisce che il carattere dell' originale non abbia subito delle modificazioni essenziali in un senso differente, che p. e. l' artista non possa essersi studiato di render l'esecuzione delle forme più delicata, raffinata od elegante. Ma per entrare in un tal esame per ora mi mancano i mezzi.

Intanto i risultati finora ottenuti mi sembrano sufficientemente assicurati per poter trarne profitto riguardo ad un'altra questione, che ora nelle discussioni archeologiche occupa certamente non l' ultimo posto. Gli studî sull'arte di Policleto sin dal tempo che furono nuovamente promossi dai lavori del Friederichs, sogliono prender per base il tipo del doriforo. Ancora nell'ultimo lavoro di Michaelis sopra tre statue policletee (*Ann.* 1878 p. 5 segg.) tutto si riferisce al doriforo come solo canone o norma. Ma collo stesso o forse con maggior diritto potremo sostituirvi il tipo del diadumeno, anzi mi pare, che dell'arte di Policleto non si possa portare un giudizio ben fon-

dato, se non prima sarà sciolta una questione preliminare che spetta alle diverse repliche del diadumeno. Abbiamo cioè del diadumeno, per far uso della terminologia filologica, due recensioni diverse, delle quali l'una vien rappresentata per la statua già Farnese, l'altra per varie altre repliche, tra le quali primeggia quella trovata a Vaison e passata, come la prima, al Museo britannico. Ora quale delle due è una copia genuina dell'originale, quale una riproduzione, per così dire, interpolata? Non è mia intenzione di esaurir qui tutta la questione, ma soltanto di considerarla sotto quell'aspetto che era decisivo pel confronto delle statue di Monaco e di Dresda. Al parer di Michaelis (p. 20): « bene a ragione Helbig ha riconosciuto nella statua farnesiana una variazione più recente del tipo policleteo »; aggiunge di più (p. 21), che « il lavoro della statua farnesiana è assai trascurato e superficiale, mancandovi quasi tutta quella ricchezza di dettagli caratteristici e bene intesi, che distingue le altre due statue » (cioè il doriforo ed il diadumeno di Vaison). Posso conceder bensì, che l'esecuzione della statua farnesiana non sia troppo fina e raffinata; ma il confronto delle statue di Monaco e di Dresda mi porta a conchiusioni del tutto opposte. Quella mancanza di dettagli nella statua farnesiana corrisponde pienamente all'ingenua semplicità delle forme nell'atleta di Monaco; quella ricchezza di dettagli nella statua di Vaison trova la sua perfetta analogia nella robustezza delle forme realistiche nell'atleta di Dresda. E quest'asserzione si confermerà vieppiù, ove non ci contentiamo di guardar queste statue dalla parte d'avanti, ma teniamo conto anche della schiena, che, sottratta per lo più all'occhio dello spettatore, dovea invitare un copista che si atteneva meno strettamente al suo originale, a farvi

trasparir nell'esecuzione la propria sua individualità. I relativi rapporti tra queste quattro statue dunque possono esprimersi in una formola strettamente matematica:

Monaco: Dresda = Farnese: Vaison,

onde consegue che il diadumeno farnesiano deve considerarsi come una copia, quello di Vaison come una riproduzione dell'originale di Policleto, interpolata nel senso dell'arte romana o, dirò di più, « contaminata », giacchè l'artista, non contento di modificar leggermente la posizione delle gambe, ha accomodato il corpo d'un diadumeno sulle gambe d'un doriforo.

Ma che cosa faremo allora del doriforo, che in tutte le repliche porta un carattere identico, corrispondente a quello del diadumeno di Vaison ? A questa domanda propostami più di una volta dagli amici, ancor un anno fa risposi che per ora ci mancasse la recensione genuina del doriforo, che però non fosse da disperare di ritrovarla già nascosta e trascurata in qualche museo, ossia per qualche scoperta novella. Questo voto già adesso è adempito almeno in parte. Voglio parlar di quel bassorilievo di Argo pubblicato ne' *Mittheil. d. athen. Inst.* III t. 13, che rappresentando un giovane con asta accanto al suo cavallo, nella figura umana imitò senza dubbio il concetto del doriforo. Il lavoro è decorativo, ed all'artista dovea esser permesso di accomodare il concetto statuario alle leggi del rilievo; ma guardando tutto l'insieme di questa figura dovremo confessare che nella sveltezza delle forme, nella ponderazione del corpo, nell'euritmia e sciolezza delle membra, regna uno spirito veramente greco, degno della miglior epoca dell'arte. Dirimpetto a questo rilievo le repliche statuarie del doriforo, nonostante la ricchezza de' dettagli e la finitezza dell'apparenza esterna, diventano pesanti e grossolane: al sentire ideale

de' Greci vi è sostituito il carattere più massiccio de' Romani. Ecco dunque nel rilievo di Argo il tipo, che nella nostra fantasia abbiamo a ritradurre in un' opera statuaria per guadagnare un' idea del vero doriforo di Policleto, tipo che nel suo carattere veramente greco corrisponderà tanto al diadumeno già Farnese, quanto (prescindendo dalla differenza della scuola) all'atleta mironiano di Monaco.

S' intende che non voglio parlare se non del concetto e del carattere generale dell' originale di Policleto, mentre nell' esecuzione certe forme, certe proporzioni possono esser cambiate o modificate. E come nel rilievo di Argo, così nelle statue del diadumeno Farnese e dell'atleta di Monaco, benchè nell' insieme copie degli originali più fedeli di tutte le altre repliche, dobbiamo star ben attenti di non voler attaccar troppa importanza ad ogni qualsiasi particolarità. Anch' esse sono copie eseguite dalle mani di artisti, che forse non rinunciavano del tutto alla propria loro individualità, o forse senza volerlo stavano anch' essi fino ad un certo punto sotto l'influenza de' loro tempi. Può essere che, conservando nel resto coscienziosamente il carattere del bronzo, credettero opportuno di allontanarsene nella formazione de' capelli: per non parlar di Mirone, che vien detto *capillum quoque et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisset* (Plin. 35, 57), anche nelle opere di Policleto il sistema minuto e quasi lineare della cesellatura potea sembrare troppo in contraddizione colla natura del marmo per esser riprodotto in questo materiale in tutta la sua severa rigidità. L' uno (Monaco) forse si era internato più nel sentir dell' artista originale, l'altro (Farnese) forse si contentò di riprodurre l' originale piuttosto meccanicamente. Così la testa del diadumeno

probabilmente ci dà un'idea imperfetta, non sufficiente, dell'originale, ma nondimeno più giusta della testa di Cassel pubblicata dal Conze, che più fina nell'esecuzione altera il carattere fondamentale coll' introdurre nel sistema delle forme peloponnesiache un sentire più o meno attico. Nè voglio negare dall'altra parte che l'artista della statua di Monaco, ingegnandosi di metter l'espressione della testa in pieno accordo colla perfezione del corpo, abbia potuto allontanarsi alquanto dal carattere dell'originale, che, se prendiamo per norma la testa del discobolo Massimi, serbava ancora non poche tracce d'arcaismo.

L'archeologo deve guardar queste copie col medesimo occhio come il filologo i codici di un autore. Può succedere che ad un codice scritto sopra bella pergamena, da mano calligrafa, e senza difetti ortografici abbiamo da attribuire poco valore dirimpetto ad un altro, cartaceo, molto più recente, mal scritto e per niente libero da piccoli difetti e negligenze, basta che quest' ultimo derivi da fonte più antica e sincera, libera da guasti e piaghe insanabili ed interpolazioni; giacchè sopra una tal base una soda critica sarà in istato di correggere i piccoli difetti e restituire il testo all'antica sua integrità. Nello stesso modo tra varie repliche statuarie d'un medesimo originale quella che è più finita nell'esecuzione, non di rado deve cedere il posto ad una copia mediocre, se questa si è attenuta più strettamente al carattere ossia anche solamente alle forme materiali dell'originale. Ma se una tal copia ci deve servir di base, s' intende naturalmente che l'autorità di essa sola non può esser decisiva in tutti i punti. Nasce piuttosto anche per l'archeologia il dovere di rendersi ragione del valor relativo delle copie, di correggere i difetti dell'una coi meriti dell'altra, per

avvicinarsi sempre più all'ultimo intento, di ricostruire nella fantasia l'archetipo nell'antica sua integrità.

Ecco dunque aperto un largo campo d'investigazioni, che però non potranno esser condotte a fine al primo abbordo, ma ben successivamente. Soltanto per un comparativo esame di una serie di tipi, che ci farà conoscere i diversi sistemi e le varie pratiche usate da imitatori e copisti, potranno stabilirsi i principî generali d'una sana critica, che ci dovranno guidare nel nostro giudizio sulle qualità particolari di ciascun monumento considerato per sè. Ed è perciò che anche nel lavoro presente non ho voluto esaurire il mio tema, contentandomi di accennar piuttosto i vari problemi che scioglierli.

H. Brunn.

SCENA D'AMORE SOPRA VASO ATENIESE

(*Tav. d'agg. N.*)

Poco tempo fa il mio amico Gustavo Körte, pubblicando nell'*archaeologische Zeitung* 1879, tav. 10 pag. 93, la pittura d'una bellissima *lekythos* ateniese, diede una breve nota intorno i vasi con ornamenti d'oro i quali dopo la celebre memoria di O. Jahn (*über bemalte Vasen mit Goldschmuck*) hanno attirato l'attenzione dei dotti. A questa classe appartiene anche il piccolo vaso, che per la prima volta si vede raffigurato sopra la tavola d'agg. N, e se il nostro monumento riguardo il disegno non uguaglia quel gioiello dell'arte ateniese pubblicato dal Körte, è però un prodotto della stessa età e della stessa scuola, e la rappresentanza spetta allo stesso cerchio di idee.

Il vaso in questione ha la forma di *oinochoe* (a. 0,22), è di provenienza attica e fa parte della collezione del Barbakeion (n. 1362) ad Atene: vd. Collignon *Vas. d'Athènes* n. 564. Il calco che servì di base alla nostra pubblicazione, è dovuto alla gentilezza di G. Lüders, e fu da me presentato nell' adunanza del 6 Marzo dell' anno 1874 (vd. *Bull. d. I.* 1874 p. 86). Nel bel mezzo della rappresentanza una donna di forme piuttosto piene in ricchi abiti, con collana ed orecchini, tenendo nella sin. una lira a quattro corde[1], nella d. il plettro, siede agiatamente sopra una seggiola, la gamba destra soprapposta a quella sinistra, ed appoggiando il braccio destro sopra la spalliera. Il rotondo viso alzato guarda arditamente e con un non so che di procace verso il giovane a destra. Questi, con petaso e clamide sul dorso, la spada al fianco, i capelli cinti da una benda, il braccio sinistro alzato ed appoggiato sopra una lancia, tiene gli sguardi fissati sopra quella donna, che gli vien additata da un Erote ignudo, il quale accostandoglisi strettamente pone famigliarmente la mano sinistra sopra la di lui spalla ed alza il viso, come se gli susurrasse qualche cosa. Corrispondente a questo gruppo troviamo sul lato sinistro della donna seduta una fanciulla che si avvicina lentamente e quasi diresti irresoluta; veste un chitone ed un *kekryphalos*, il quale si sa essere la solita acconciatura delle serve[2], e di più una leggiera sopravveste;

[1] Un *tetrachordon* simile a quello del nostro vaso tiene anche la serva sopra la *lekythos* nella *arch. Zeit.* 1879 tav. 10; quattro corde aveva la lira chiamata σκινδαψός che dalla metà del quarto secolo in poi vien mentovata nella commedia attica ed altrove (vd. Athen. IV p. 183; XIV p. 636), e che (vd. Matron presso Ateneo l. c.) fu suonato anche dalle donne. Non avendo però potuto trovare alcuna notizia intorno la forma di esso, non oserei di dare il nome di σκινδαψός alla lira che tiene la figura principale del nostro vaso.

[2] Vd. Michaelis *Parthenon* p. 258.

nella quale dessa ha invòlto il braccio sinistro tutt'intiero, mentre la mano destra, oggi disgraziatamente perduta, ne reggeva l'altro lembo. Questa attitudine molto graziosa ricorre assai sovente sopra vasi ateniesi di questa epoca; basta mentovare la figura di Creta sopra il celebre vaso di provenienza ruvese, ma di stile e senza dubbio anche di fabbrica ateniese con la rappresentanza del mito di Talos (*Bull. arch. nap.* III tav. II; *arch. Zeit.* 1846 tav. 44; Conze *Vorlegeblätter* ser. 4 tav. V); lo stesso motivo con una lieve modificazione ricorre nella l'*Hygieia* sopra i due vasi pubblicati da O. Jahn l. c. tav. II e nella *Kymodoke* sopra il vaso ateniese[1] con Peleo e Tetide (Millingen *Anc. Mon.* tav. A 1; Overbeck *Her. Gall.* tav. VIII 1).

È però una idea assai strana del signor Collignon il supporre che la fanciulla abbia alzato un lembo del suo mantello dinanzi al viso collo scopo di nascondersi. Imperocchè nè lo tiene dinanzi il viso, ma piuttosto allato della sua guancia sin., nè la mentovata spiegazione accordasi con gli altri esempi di questa attitudine orora allegati. Bisogna finalmente notare che gli orecchini di ambedue le donne, nonchè la collana della donna sedente, erano dorati.

Il senso generale della scena non può essere dubbioso: ad un giovane ateniese, caratterizzato come tale per mezzo del solito costume degli efebi, Amore indica una bella donna. È vero che questa scena della vita quotidiana è per la presenza d'Amore fino ad un certo punto idealizzata; ma se domandiamo, quali siano le

[1] Voglio approfittare di questa occasione per dichiarare, che su questo vaso il nome dell'auriga di Peleo, di cui restano le lettere A ... ΟΣ deve supplirsi ΑΚΑΣΤΟΣ; la relazione di Peleo e di Acasto fin dai tempi di Esiodo è ben conosciuta: vd. Hesiod. fr. XX Markscheffel; Apollodor. III 13, 3; schol. Apollon. A 224.

circostanze esteriori, specialmente quale sia questa donna, una giovane fanciulla ateniese, ovvero una giovane di costumi liberi, non esito di dichiarare, che abbiamo dinanzi agli occhi una *hetaira*. E questa spiegazione, benchè al signor Collignon sia sembrata poco accettabile, la debbo ritenere per indispensabile. Imperocchè l'attitudine quasi provocatrice ed in ogni modo tutt'altro che modesta di questa donna non si accorda con l'onestà e con la decenza di una vergine ateniese, quale la crede il signor Collignon. A ciò si aggiunge che sarebbe una cosa strana, e certamente senza esempio, il vedere entrare Eros nei preliminari delle nozze fra un cittadino ed una cittadina ateniese. Ma il punto essenziale mi pare questo, che i costumi ateniesi in nessun modo ammettevano una scena come quella supposta dall'archeologo francese, che cioè un giovane entrasse liberamente presso una fanciulla ateniese e liberamente le parlasse; e di più questa fanciulla, invece di fuggire o almeno di mostrarsi confusa e vergognosa, la vediamo restare seduta tranquillamente e misurare il nuovo venuto con isguardi arditi. Debbo sostenere che una siffatta scena sarebbe sembrata ad un Ateniese sconveniente, anzi scandalosa. Se poi il sig. Collignon aggiunge: « *il est plus probable qu'elle rentre dans la série des scènes de fiançailles ou de mariage souvent traitées sur les vases de cette nature* », desidererei che egli avesse indicato più precisamente, di quali vasi intenda parlare; imperocchè scommetterei, che o Amore non vi è presente a queste scene, o la fidanzata ha un carattere tutto diverso, o la spiegazione è sbagliata. È dunque una *hetaira* la figura principale del nostro vaso. Rammentiamoci però che qui si tratta della *hetaira* ateniese del quarto secolo, quella che ha le prime parti nella cosidetta nuova commedia attica,

quella che è amica di poeti, di artisti, di filosofi — basta nominare una Glycera, una Leontion, una Fryne — quella celebrata nelle poesie d'un Asclepiade di Samo e di Ermesianatte di Kolofon e di tanti altri precursori della poesia alessandrina, quella maestra nel suonare la lira e qualche volta anche poetessa. A buon diritto il Jahn (l. c. p. 27), parlando dei vasi con ornamenti d'oro da lui pubblicati, che sì per lo stile che per il soggetto sono similissimi al nostro, disse che tutti vogliono mostrarci rappresentanze d'un gaio, libero e leggiero godersi la vita, rappresentanze che per la presenza di Amore e di altri dei, creatori e donatori di tutto ciò che vi è nella vita di grazioso e di prezioso, ricevono un carattere poetico più determinato. Lo stesso può sostenersi del nostro vaso. Anche per conoscere e definire meglio il genio del quarto secolo, e più specialmente ciò che lo distingue da quello del quinto, questi vasi non sono senza interesse. Quando i pittori dei vasi nel quinto secolo rappresentano il commercio fra giovani ed *hetaire*, vi entra sempre una certa sensualità; sono scene di puro realismo, copiate dalla vita con grandissima abilità, scene nelle quali la presenza di Eros sarebbe impossibile; si confronti il vaso di Eufronio colla rappresentanza delle *hetaire* che giuocano il *cottabos* (O. Jahn *Philologus* 1867 tav. 1 p. 221; *Compte-rendu* 1870 tav. V; Conze *Vorlegeblätter* V 4; cf. Klein *Euphronios* p. 46) e specialmente la rappresentanza nell' interno d'una tazza dello stesso artista, la cui retta interpretazione è dovuta a W. Klein (vd. Conze *Vorlegeblätter* V 7, Klein l. c. p. 45). Così anche la vecchia commedia non fa menzione di *hetaire* che in una maniera poco decente e con burle e scurrilità. Nel quarto secolo l'*hetaira* è diventata la persona principale della nuova commedia, e l'arte figurata dà alle

scene d'amore un carattere più nobile e più poetico; gli affari amorosi dei giovani ateniesi hanno luogo in presenza di Eros, di Venere, di Peitho; invece d'una voluttuosa sensualità regnano in queste scene sentimenti piuttosto squisiti e delicati, anzi si rimarca qualche volta digià un non so che di sentimentalità.

Lo schema della rappresentanza ha qualche affinità con quelle del vaso pubblicato dal Lüders (*arch. Zeit.* 1873 tav. 4) e di quello pubblicato dal Körte (*arch. Zeit.* 1879 tav. 10), ambedue adesso nel museo di Berlino (n. 2373 e n. 2617). A buon diritto poi il Collignon compara i due vasi presso a poco identici pubblicati sopra la tav. II della memoria mentovata di O. Jahn, l'uno de' quali si trova adesso nel Museo britannico (*Catal. of the vas. in the Brit. Mus.* II n. 1263), l'altro, già nella collezione del principe di Wittgenstein, oggi fa parte del museo di Dresda. Sopra questi vasi la donna che occupa il centro, per l'iscrizione viene designata come *Eudaimonia*, il giovane ateniese come *Polyctes*; poi invece d'una vi sono tre serve, due delle quali si chiamano *Hygieia* e *Pandaisia*, mentre presso la terza si legge il ben conosciuto Καλή. Ma ben lontano dall'accettare una delle interpretazioni allegoriche proposte per questa rappresentanza[1], non posso riconoscervi altro che un giovane ateniese in mezzo a belle ragazze, i cui nomi, pieni di buono augurio, significano il suo benessere e la sua felicità.

Il gruppo del giovane e dell'Amore sopra il nostro vaso ha una innegabile somiglianza col gruppo di Paride ed Amore sopra un celebre rilievo del Museo nazionale

1) Avvedutamente ne giudica il Körte, *arch. Zeit.* 1879 p. 96; molto ricercata mi sembra l'idea di Heydemann nelle *Commentationes philologae in honorem Theodori Mommseni* p. 164 not. 6, nè saprei capire, come i nomi ascritti potessero avere questo significato.

di Napoli (Winckelmann *M. I.* 115; *Mus. Borb.* III 40; cf. Gerhard *Neapel's ant. Bildw.* n. 240; Friederichs *Bausteine* n. 679[1]). Imperocchè con buon diritto l'Overbeck (*Bildw. z. theb. u. troisch. Sagenkreis* p. 288) sostiene che ivi Paride appoggiava la mano sin. sopra una lancia oggi mancante, mentre il Friederichs ed il Braun a torto credevano che additasse al cielo. Ora benchè sarebbe precipitata ed insostenibile la supposizione di una relazione diretta fra il nostro vaso e l'originale del rilievo napolitano, credo però di dover conchiudere e che l'esemplare napoletano in questo gruppo, più accuratamente che le altre repliche, abbia riprodotto il concetto dell'originale, e che questo originale sia stato creato nello stesso tempo ed allo stesso luogo col nostro vaso, cioè, come anche credette il Friederichs, circa la metà del quarto secolo in Atene. In questo caso la corrispondenza fra il vaso ed il rilievo risulterebbe dalla predilezione che gli artisti ateniesi di quell'epoca avevano per il motivo di un giovane instigato da Amore[2]. Imperocchè generalmente si può osservare che sopra il gruppo di vasi indicato nel principio del nostro articoletto, di vasi cioè con rappresentanze di scene d'amore e con ornati d'oro, sovente ricorrono gli stessi motivi con lievi modificazioni. Già notai che la serva del nostro vaso corrisponde nella mossa alla *Hygieia* sopra i due vasi presso Jahn l. c. tav. 2, la quale anch' essa chiude la rappresentanza dalla parte sinistra. La *Pandaisia* sopra gli stessi vasi corrisponde alla fanciulla con un piatto di frutti sopra

[1] Vd. l'altra letteratura presso il Friederichs.

[2] Si confronti anche la maniera con la quale Amore sopra il vaso ateniese *arch. Zeit.* 1867 tav. 224 mostra una donna ad un giovane in costume asiatico; quel vaso sembra appartenere alla stessa epoca del nostro.

il vaso di Berlino (Arch. Zeit. 1879, tav. 10); una figura molto somigliante ricorre sopra il rovescio del vaso ruvese la cui parte nobile è stata pubblicata dal Michaelis *Mon. d. Inst.* VIII, tav. 42, quella donna si trova nel corteo di Bacco e si chiama Ὀπώρα. Questi esempi, che facilmente potrebbero essere aumentati, bastano per provare come gli artisti ateniesi di quell'epoca riproducevano con lievi modificazioni certi graziosi motivi, la cui prima invenzione senza dubbio è dovuta ai grandi maestri del quarto secolo.

O. Rossbach.

DEIANIRA

STATUA DEL MUSEO CHIARAMONTI

(Tav. d'agg. M)

La statua pubblicata sopra la nostra tavola M è un elegante lavoro decorativo dei primi tempi dell'impero. Una graziosa fanciulla nel primo fiore della giovinezza siede sopra una rupe alle rive di un ruscello le cui onde sono indicate nella superficie della rupe che rappresenta un terreno sassoso. La fanciulla ha i capelli acconciati con una cuffia; la parte superiore del corpo è ignuda, quella inferiore involta in un manto che lascia libera la gamba sinistra, ed un lembo del quale è tirato sopra il braccio sinistro. La mano destra alzata tiene alcuni pomi, dei quali una piccola parte è di ristauro moderno. Nel catalogo ufficiale del Museo Chiaramonti pubblicato nell'anno 1843 dove alla p. 60 n. 353 la nostra statua è descritta, si asserisce che tutto il braccio sinistro sia un supple-

mento moderno [1]. Ma secondo la mia opinione lo sono soltanto un pezzo dell'omero e la parte inferiore di quel braccio — pezzi, il cui marmo essenzialmente diversifica da quello proprio alle parti sicuramente antiche della figura. Ed a quel che pare, deve supporsi un doppio ristauro. Imperocchè la prima pubblicazione della nostra statua, di cui parlerò più avanti, mostra il braccio nella stessa positura come oggi, ma senza la saetta. Sembra dunque, che nel cinquecento fu ristaurato il braccio sinistro steso in giù senz'attributo alcuno e che in epoca posteriore vi fu aggiunta la saetta insieme cogli articoli delle dita che la tengono. Ristaurati poi sono un piccolo pezzo della clavicola e del petto, una parte del braccio destro, finalmente le dita e un pezzetto del piè sinistro. La testa è riattaccata, ma pare certo che abbia appartenuto originariamente alla statua. Alle rive del ruscello giaciono un arco ed un turcasso, e furono senza dubbio questi due oggetti che indussero il ristauratore a porre una saetta nella mano della fanciulla. La base dai due lati è nuova, ma presso la rottura da ambedue le parti sono conservati avanzi di un piccolo piede, a sinistra presso il ruscello le dita d'un piede sinistro, a destra della fanciulla, sopra la parte più alta della base, altrettanto d'un piede destro. Le proporzioni di questi due avanzi sono tanto piccoli, che non possono aver appartenuto ad altri che a putti, e probabilmente ad Eroti.

La statua, prima che fosse trasportata nel Museo Chiaramonti, si trovava, come tanti altri monumenti di

[1] È senza dubbio un puro e semplice sbaglio, se nella moderna ufficiale *Descrizione dei Musei Vaticani* p. 160 n. 353 lo stesso vien detto intorno al braccio destro: « Il braccio dritto colla freccia nella mano è di ristauro ». Lo stesso sbaglio si trova nella *Beschreibung Roms*, II 2 p. 61 n. 531.

questo Museo [1], nei giardini del Quirinale, donde era passato nel possesso dei papi, insieme col terreno sopra il quale fu edificato il palazzo del Quirinale, dalle mani del Cardinale Ippolito d'Este di Ferrara. A quest'ultimo apparteneva nella seconda metà del cinquecento, ed allora fu disegnata dal de Cavaleriis, nella cui opera essa si vede sopra la tavola 51 [2]. Ora in questa pubblicazione i due Eroti sono interi. Quello a sinistra, appoggiandosi sopra la gamba sinistra e piegando lievemente quella destra, stende in alto il suo piccolo corpo, alza la testa e avanza avidamente le braccia chiuse, sì è, che vorrebbe afferrare i bei pomi che la fanciulla tiene nella mano diritta e che senza dubbio appunto perciò ottiene tanto in alto, affinchè l'Amore ghiottoncello non possa pigliarli. L'altro Amore, quello a destra, sta sopra una gamba, la sinistra, mentre tiene la gamba destra piegata e sospesa in aria: così almeno lo mostra la tavola del de Cavaleriis. Pone famigliarmente il braccio sinistro sopra il grembo della fanciulla, la quale carezzandolo gli tocca la testa con la mano sinistra (alla quale il ristauratore più tardi ha dato la saetta).

Ora in un punto almeno questa riproduzione del de Cavaleriis è evidentemente sbagliata, cioè nella posizione della gamba destra, imperocchè l'avanzo del piede destro ci impara che questa gamba non poteva essere sospesa, ma doveva posare almeno con la punta del piede sulla base. Dobbiamo dunque imaginarci che quell'Eroto stava col piede sinistro nello stesso piano del suo compagno e della fanciulla, men-

[1] Vd. Th. Schreiber, nella *arch. Zeit.* 1879 p. 71 not. 14.

[2] In tempi posteriori, per quanto io sappia, la statua non è stata pubblicata che dal Clarac IV tav. 608, 1325.

tre aveva posto il piede destro sopra quel ruscello. Una siffatta trascuranza non può recar meraviglia presso il de Cavaleriis, che nelle riproduzioni delle altre statue ne ha fatte moltissime ed anche nel nostro caso ha tralasciato di disegnare il ruscello, l'arco ed il turcasso. Ora questi due Eroti, quali li vide e disegnò il de Cavaleriis, erano essi antichi o di ristauro d'uno scultore del cinquecento? quistione assai difficile. Bisogna confessare però che nelle mosse di quei putti non c'è nulla che sia contrario allo stile dell'arte antica. Anzi i motivi si accordano assai bene a quello che ci resta anch'oggi, e ne risulta un gruppo ben composto ed armonico in se stesso. Perchè la fanciulla tenga tanto in alto i pomi, lo comprendiamo vedendo l'avidità del piccolo Amore a sinistra; intendiamo anche, perchè il braccio sinistro si distende dal corpo, imperocchè fra le mano e la coscia vi stava la testa dell'altro Amore. E che questi si appoggiasse sopra il grembo, come presso il de Cavaleriis, lo rende probabile l'analogia della pittura pompeiana, di cui parleremo in appresso. Da tutto ciò secondo il mio parere risulta che o i due Eroti erano antichi tutti interi, o che se n'erano conservati tanti e tali avanzi, che sul ristauro non poteva esservi alcun dubbio. In ogni caso mi pare che il gruppo originalmente era in ogni punto essenziale precisamente tale quale lo vediamo presso il de Cavaleriis.

Ma anche la fanciulla stessa nell'opera citata non corrisponde perfettamente allo stato attuale della statua. La testa è volta più a diritta, nè vi è indicata la cuffia. Ma tale inesattezza non è maggiore di quelle osservate nella riproduzione di altre statue, nè crederei perciò che ai tempi del de Cavaleriis la statua avesse un'altra testa, o che la testa fosse attaccata in una posi-

zione diversa dall'attuale. Lo stesso vale intorno al braccio destro, il quale sopra la tavola del de Cavaleriis è più abbassato e la cui mano, invece di pomi, sembra piuttosto che tenga uva. Ma essendo i pomi molto piccoli ed in parte coperti dalle dita, questo sbaglio è più scusabile che tanti altri commessi dallo stesso artista; in quanto all'atteggiamento del braccio, appunto l'attuale meglio corrisponde alla mossa dell'Amore che quello disegnato dal de Cavaleriis; ed è del tutto incredibile esser dovuto questo motivo ad un ristauratore dopo la perdita dell'Erote. All'incontro il braccio sinistro certamente secondo il vero stato della statua a quel tempo è riprodotto integro col lembo del mantello e senza la saetta. Insomma credo che la figura di questa fanciulla l'abbiamo anch'oggi presso a poco nello stesso stato nel quale la conobbe il de Cavaleriis; soltanto dopo la perdita degli Amori un ristauratore inetto le diede nella mano sinistra una saetta.

Ma chi mai è questa fanciulla, che carezza e scherza gli Eroti? e l'arco a che giova, a cui appartiene? Il de Cavaleriis diede alla fanciulla il nome di Venere, agli Amori quei di *Eros* ed *Anteros*. Così anche il Clarac le assegnò il suo posto fra le statue di Venere (tav. 603, 1335); nella *Descrizione dei Musei Vaticani* essa è dichiarata per una Venere in procinto di scendere nel bagno, e Venere vien chiamata anche nella *Beschreibung Roms* II 2 p. 61. Ma le forme verginali, anzi fanciullesche e poco sviluppate avrebbero dovuto ritenere da una tale spiegazione. E' migliore l'idea dell'autore del *Museo Chiaramonti, indicazione antiquaria*, Roma 1843, p. 60 che credette rappresentare la statua una Ninfa e precisamente una Naiade. Ma che diremo di quest'arco e di questo turcasso? Appartengono essi alla fanciulla? ella non veste il

costume di cacciatrice. O pintleste ad uno de' due Eroti? ma per questi sono assai grandi, e come spiegare che soltanto l'uno di essi avesse le armi?

Non credo che senza l'ajuto di altri monumenti l'enimma sarebbe stato sciolto; ma questo aiuto ce lo porge una pittura pompeiana. Essa (Helbig 1150) una volta si trovava nella così detta casa d'Adone, chiamata anche della regina Carolina (Reg. VIII is. 3 n. 18). Oggi non ne restano che pochissimi avanzi[1], sufficienti però per constatare l'identità. La pittura insieme con tutta la parete è stata copiata da Zahn I. 89 e negli *Ornati delle pareti di Pompei* I. 2. Secondo quest'ultima pubblicazione è stata riprodotta sopra la nostra tav. d'agg. M 2 in proporzioni piccolissime. La pittura contiene due figure principali: una fanciulla con una benda nei capelli, le gambe involte in un mantello, di cui un lembo posa sul braccio sinistro, con sandali ai piedi, siede sopra un sedile di pietra, tenendo nella mano sinistra un ramoscello ed appoggiando il braccio sinistro sopra la spalliera. Dal lato destro le si accosta un putto mettendole le braccia sul grembo. Nel dinanzi si vede indicata dell'acqua, alle cui rive giaciono un arco ed un turcasso. A sinistra sta Ercole giovane, la testa cinta di lauro, con clava e pelle di leone, tenendo nella mano la cornucopia dalla quale sporgono frutti e fiori e che l'eroe è in procinto di presentare alla donna sedente. La corri-

[1] I detti avanzi si trovano sopra la parete opposta all'ingresso della stessa stanza che sulle due pareti laterali contiene i quadri 965 e 1191 del catalogo dell'Helbig; anche ciò che resta della decorazione della parete accuratamente corrisponde con la pubblicazione di Zahn e negli *Ornati delle pareti di Pompei*. Finalmente anche la notizia dello Zahn, trovarsi la parete in una casa giacente fra il foro ed il tempio di Ercole, conviene a questa casa, mentre Helbig congetturò trattarsi della casa detta di Giuseppe II.

spondenza di questo quadro con la statua del Museo Chiaramonti dà negli occhi; qui e là la scena ha luogo alle rive d'un ruscello; qui e là giacciono sul suolo arco e turcasso; la donna del quadro ha lo stesso panneggiamento come la statua; un Erote si accosta all'una e all'altra, soltanto nella scultura al lato sinistro, nella pittura al lato destro; imperocchè certamente soltanto per negligenza dei copisti quel putto è stato riprodotto senza ali. Dal cambiamento di posto di questo Erote ne siegue uno corrispondente nella positura delle gambe della fanciulla; la statua cioè stende innanzi la gamba sinistra, la fanciulla del quadro la destra. La differenza la più importante però è questa che nella scultura è stato aggiunto un altro Erote ed introdotto talmente quel grazioso motivo dei pomi. Ma nientedimeno la somiglianza è tanta che senza dubbio la statua deve rappresentare la stessa figura come il quadro, ed anche nella stessa situazione. Ora a buon diritto lo Helbig ha ravvisato nel quadro Ercole dopo la vittoria sopra Acheloo [1]; cioè l'artista ha rappresentato il momento nel quale Ercole offre a Deianira la cornucopia, che ha ricevuta in cambio del corno spezzato ad Acheloo (ved. Apollod. II 7, 5, 2). Ora non esistendo nei miti di Ercole altro momento nel quale l'eroe offra ad una fanciulla la cornucopia ossia il corno di Amalthea, la spiegazione dell' Helbig mi

[1] Giova menzionare la descrizione d'una pretesa pittura presso Filostrato il giovane, intitolata Ἡρακλῆς ἢ Ἀχελῷος (Phil. iun. 4); vi si legge (alla fine) ὁ δὲ Ἡρακλῆς γανύμενος τῷ ἔργῳ ἐς τὴν Δηιάνειραν ὁρᾷ, καὶ τὸ μὲν ῥόπαλον αὐτῷ ἐς γῆν ἔρριπται, προτείνει δὲ αὐτῇ τὸ τοῦ Ἀχελῴου κέρας οἷον ἕδνον τοῦ γάμου. Soltanto presso Filostrato le presenta il corno di Acheloo stesso, una delle tante spensierataggini del retore; sopra la pittura pompeiana all'incontro il corno di Amaltea, che ha ricevuto in cambio di quello di Acheloo.

sembra certissima. È dunque Deianira la fanciulla della pittura pompeiana, e così per conseguenza dobbiamo chiamare anche la statua del Museo Chiaramonti.

Avanti al quadro pompeiano nessuno avrà alcun dubbio che l'arco ed il turcasso giacenti sul suolo non siano quelli di Ercole. Ora lo stesso dobbiamo supporre anche per la statua; ivi pure quegli oggetti debbono essere le armi di Ercole, onde risulta che originalmente colla nostra statua doveva essere aggruppata quella di Ercole. Se poi ambedue fossero collocate sopra una base comune, ovvero, ciò che a me sembra più probabile, avessero ognuna la sua, lo lascio indeciso; ma chiaro si è che la statua perduta nell'atteggiamento doveva essere assai simile all'Ercole della pittura pompeiana. E ciò par che venga confermato anche da un'altra circostanza, dai pomi cioè che Deianira tiene nella destra alzata. Il corno di Amaltea aveva il potere di offrire ogni cibo e bevanda che desiderasse il possessore[1]. Da esso, presentatogli dal suo sposo, Deianira ha preso i pomi, ed uno degli Eroti che si accostano alla sposa di Ercole, bramosamente vorrebbe dar di mano a quei bei frutti, che Deianira scherzando tiene più in alto: motivo assai grazioso e degno d'un artista spiritoso. Ma perchè questa invenzione sia intelligibile allo spettatore, la presenza è indispensabile di Ercole con la cornucopia nella mano.

Così nella statua del Museo Chiaramonti e nella pittura pompeiana abbiamo leggiere reminiscenze dello stesso grazioso quadro, che non esiterei attribuire all'epoca alessandrina.

C. Robert.

[1] Vd. Apollodor. II 7, 5, 2: τοῦτο δέ, ὡς Φερεκύδης λέγει, δύναμιν ἔχει τοιαύτην ὥστε βρωτὸν ἢ ποτόν, ὅπερ εὔξαιτό τις, παρέχειν ἄφθονον.

TETIDE COLLE ARMI DI ACHILLE

(*Mon. dell' Inst. vol. XI tav. VIII*).

Poche parole basteranno per spiegare il vaso figurato sulla tavola VIII, giacchè il sig. Heydemann nel libro offerto dalla università di Halle in occasione del cinquantesimo anniversario dell' Instituto, dove tratta largamente di tutti i monumenti relativi al mito delle Nereidi portanti le armi ad Achille, ha parlato pure estesamente del vaso in discorso. Questo, come anche quelli pubblicati da me negli *Annali* 1878 p. 284 e 1879 p. 92 seg., ritrovati dal ch. Salzmann nella necropoli di Camiro, colla maggior parte delle antichità ivi rinvenute si trova ora nel Museo britannico, dove io, dietro il gentile permesso dei sigg. Newton e Murray, lo feci copiare; benchè il disegno non sia troppo ben riuscito, purtuttavia può servire almeno per rendere di pubblica ragione un vaso che senza dubbio è il più completo ed il più interessante di tutta la serie cui appartiene.

È fuori di dubbio che vi è rappresentata Tetide, la quale accompagnata dalle Nereidi visita suo figlio e gli porta le armi per vendicare l'amico morto. La dea, vestita di chitonè con maniche e di sopravveste, con un nastro nella chioma, della quale due lunghi ricci pendono sulle spalle, sommamente commossa dall'aspetto del figlio, che vede immerso nel più profondo dolore, lo abbraccia teneramente; egli, seduto sopra sedia a spalliera (questa però non si vede) coperta d'un tappeto, con nastro nella chioma ricciuta, ha involto tutto il corpo in un manto, che gli cuopre pure l'occipite; nella man sinistra, che sporge fuori, tiene

uno scettro nodoso[1]. Siegue a sinistra una Nereide, colla testa coperta di un fazzoletto, vestita di chitone e di sopravveste; tiene nella sinistra l'elmo fornito di alto pennacchio, mentre nella destra regge l'asta. Un'altra giovane a destra di Achille, veduta di faccia, ha deposto lo scudo (insegna: una donna che con ambedue le mani stese tiene un nastro), che regge ancora colla mano sinistra; essa guarda attentamente la scena di mezzo, e, commossa da ciò che vede, pare che colla mano destra alzata al viso si rasciughi le lagrime. Vicino a lei un vecchio calvo, senza dubbio Fenice, appoggiato sopra un bastone, guarda anch'egli la dea ed Achille; dall'altra parte scorgesi Minerva, coperta dall'egide, che porta sopra il chitone, e da un manto, coll'elmo sul capo; regge nella sinistra la lancia e protende la destra, come discorrendo al giovane afflitto per incoraggiarlo[2]. Seguono tre donne, divise da questa scena da un lato per un'ara, dall'altro per una specie di cassetta quadrata, sopra cui è posato un elmo (questi due oggetti sono posti sotto i due manichi del vaso); esse favellano con un giovane, a voce bassa, come appare dalle teste un poco inchinate, per non isturbare le persone nel centro; l'una, con un nastro nella chioma, veste chitone e peplo: mentre regge colla sinistra il peplo, offre colla destra un gladio; l'altra, i cui capelli sono coperti d'un fazzoletto, colla destra tiene la corazza. Il giovane stesso, munito d'imation, che gli cuopre pure l'occipite, ha nella chioma una

[1] La figura rassomiglia assai a quella che si vede sopra un vaso pubbl. dal Gerhard *Trinkschalen* E. F. (Briseide vien condotta via da due araldi, mentre Achille, col bastone nodoso nella mano, siede tutto avvolto nel manto). La forma insolita del bastone si spiega probabilmente coi versi dell' Iliade *A* 235.

[2] Quanto alla presenza di Minerva, vd. Heydemann l. c. p. 8.

corona di foglie, afferra colla destra una lancia; la terza donna, posta dietro il giovane, porge nella destra protesa una specie di elmo senza pennacchio, mentre nella sinistra tiene una lancia ed un gladio; anch'essa ha i capelli ornati di un nastro. Osservo ancora che dietro questa, come pure sopra Achille seduto, si legge il solito KALOS.

Mentre la scena principale è talmente chiara, che non posso che aderire, salvo una eccezione, alle parole dello Heydemann, quelle figure che adornano la parte deretana del vaso, non mi pare che siano dal medesimo spiegate giustamente. Egli dice p. 8: *dass Achill in der That sich aufrafft und seinen Kummer meistert, zeigt uns das Bild auf der Rückseite des Gefässes; er steht aufrecht da, noch immer verhüllt und traurig, aber er hält in der r. schon die Lanze, während Thetis und die Nereiden ihm die übrigen Waffen (darunter zum Ueberfluss eine zweite Lanze, und zwei Schwerter) bereit halten.* Secondo lui dunque Achille è rappresentato due volte; una volta rattristato, l'altra volta incoraggiato, ed anche le armi gli vengono offerte due volte. Per giustificare una tale supposizione egli, se non m'inganno, si varrà del vaso di Perugia (o al luogo indicato, vd. *Ann.* 1858 tav. d'agg. *Q*), le cui figure rassomigliano molto a quelle della parte posteriore del vaso nostro; ma una tale concordanza, benchè interessantissima sotto un certo punto di vista, non ci dà ancora il diritto di stabilire una cosa per se poco verosimile. Se il pittore, per accennare che il giovane eroe finalmente riprese coraggio, lo voleva rappresentare un'altra volta, doveva mostrarlo di sembianze identiche, per evitare ogni equivoco. Qui invece la rassomiglianza consiste nel solo manto tirato sopra l'occipite, mentre la chioma e l'ornamento della testa (l'uno

sarebbe stato possibile, se l'originale non avesse permesso di riguardarlo da due lati diversi. Benchè mi sembri verosimile che gli artisti avessero per modelli statue di terracotta, — pure le differenze del sesso e del panneggiamento si spiegano bene riflettendo che nelle terrecotte facilmente spariscono i particolari — mi basta di avere accennato qui una questione, la quale per essere sciolta richiede un esame più disteso e più diligente che non mi sia permesso nel momento di farlo. Chiunque però voglia occuparsi della maniera seguita dagli antichi pittori nell'adornare i vasi di pitture, difficilmente potrà passarsi del nostro vaso.

Sulla stessa tavola vien pubblicato un altro monumentino relativo allo stesso mito, cioè una cosidetta teca di specchio, trovata in Palestrina e proposta già dall'Helbig in una delle adunanze dell'Instituto. Benchè il rilievo sia frammentato nella parte destra, ne resta abbastanza per fare conoscere il soggetto; vi si mira assisa sopra ippocampo, che col mezzo di due pinne enormi si muove a sinistra, una donna pienamente vestita, che colla sinistra tiene uno scudo. Siccome questo è la parte principale dell'armatura, così la dea che lo porta non mi pare che sia una delle Nereidi volgari, ma piuttosto Tetide stessa, della cui figura l'artista, quasi abbreviando, si è servito per indicare tutto il corteo che porta le armi ad Achille.

R. Engelmann.

VASO DEL MUSEO BRITANNICO COLLA RAPPRESENTAZIONE DI UN κῶμος

(*Tav. d'agg. U*).

Come il vaso precedente, così anche quello la cui pittura si pubblica sulla tav. d'agg. U, dovuto agli scavi del Salzmann in Camiro, è entrato cogli altri nel Museo britannico. Le figure, benchè divise in due gruppi, non fanno che un insieme. Apre la serie un giovane, che ignudo, all'infuori di un manto che a guisa di sciallo gli cuopre il dorso e le spalle, e di alti stivali, s'incammina a destra, suonando le doppie tibie. Segue un altro giovinotto, che vestito nella stessa maniera, senza stivali però, con ambedue le mani protese tiene un cratere abbastanza grande; della sinistra si serve ancora per reggere la συβήνη col γλωττοκομεῖον ed una specie di tirso, intorno al quale è legato un nastro. Il terzo, veduto di faccia, che anch'esso ha le spalle coperte del manto, s'incammina a grandi passi verso destra; mentre pretende la sinistra con un bastone, quasi per rinforzarsi appoggiando il bastone contro la terra, egli colla destra ha afferrato energicamente la mano sinistra d'uno che pare piuttosto ragazzo, vestito d'imation che gli lascia scoperto l'omero ed il braccio destro e gli scende fino alle ginocchia; la sua testa è coperta d'un berretto frigio; guarda la terra cogli occhi fissi ed alza la destra con un bastone incurvato, coll'intenzione di appoggiarvisi, quando l'avrà messo a terra [1]. Il suo viso imberbe mostra segni di paura e

[1] Che sia maschio, non femmina, come a primo aspetto si potrebbe giudicare, si scorge massimamente dalla foggia del vestito e dal bastone, ambedue poco convenevoli per una giovane donna.

di trepidanza, mentre il compagno, a cui, come agli altri, la barba incomincia a crescere, è pieno di energia e di risolutezza. Tutti quanti del resto hanno sulla testa una corona grossa e gonfia a guisa di toro, fissata sulla chioma dei tre primi per mezzo d'un nastro ed abbellita di foglie messe dietro di essa.

Niun dubbio può esser sollevato sul significato della rappresentanza: è un *κῶμος*, come spesso si vede sopra vasi attici [1]. Al suon del flauto, accompagnato qualche volta dal timpano, con o senza *αὐλητρίς*, i *κωμασταί*, la maggior parte giovani, benchè non manchino neppure gli uomini più anziani, passano per le strade della citta, allo splendore delle fiaccole od alla luce del giorno, portando seco gli utensili del convito: un otre di vino, o un cratere, o qualunque altro vaso: scena tanto comune nella vita privata degli Ateniesi, che non può fare meraviglia di incontrarla dipinta spesse volte sopra i vasi a figure rosse [2]. Anche le corone o bende, di cui hanno ornati i capelli, non sono insolite, anzi quasi ogni volta che un *κῶμος* si trova dipinto sopra un vaso, i partecipanti portano sulla testa una corona o una benda; secondo l'uso conosciuto di coronare la testa, quando s'incomincia a bere [3]. Ma il nostro vaso differisce dagli altri vasi in due punti. Primieramente in quanto l'uno non vuol prendere parte alla crapula, ma vi vien condotto per for-

[1] Che anche il nostro vaso provenga dall'Attica, lo rende probabile la circostanza che la maggioranza dei vasi trovati in Camiros offrono miti e scene ateniesi. Ved. *Ann.* 1879 p. 65.

[2] Per es. Gerhard *A. V.* II 126; *arch. Zeit.* 1852 tav. 37; 1864 tav. 185. 186; Millingen *peint. ant.* tav. 24, 38, 1; Millin *Peint. ant.* I tav. 17. 27. 36. 55; II tav. 42. 47 ecc.

[3] Vd. Becker, *Charikles.* I³ p. 160; Aristof. *Plut.* v. 1040:

ἔοικε δ' ἐπὶ κῶμον βαδίζειν. ΧΡΕ. φαίνεται·
στεφάνους γέ τοι καὶ δᾷδ' ἔχων πορεύεται.

za, e in secondo luogo, perchè quì il ragazzo ha coperta la testa di tiara frigia. Quanto al primo punto, s'intende che tali scene potevano benissimo accadere, ed esiste almeno un esempio analogo sopra un vaso pubblicato dal Dubois Maisonneuve *Introduction* tav. 6, appartenuto già alla collezione Reine di Napoli. Vi si mirano tre giovani, di cui quello in mezzo colla man protesa pare difendere le ragioni che ha allegate per sottrarsi alla società, ma gli altri due, lontani dal dargli il permesso di ritirarsi, l'uno lo piglia per la mano per tirarlo dalla sua parte, l'altro gli mette la man sinistra nel dorso per spingerlo avanti. Che si tratti di un κῶμος, lo rendono chiaro le tre figure che seguono, due uomini barbati, di cui uno porta un vaso, ambedue muniti di bastoni, e fra di loro una giovane che suona il flauto. Ma più difficile a spiegarsi è quella tiara frigia, perchè, quantunque vario sia l'uso che ne fa l'arte antica [1], i monumenti che l'offrono, sempre appartengono alla classe delle rappresentazioni eroiche o, quanto ai Persiani, storiche; ma spiegare il vaso in discorso in un senso mitologico, mi pare impossibile. Non mancano, è vero, delle rappresentazioni di questo genere nemmeno fra le scene mitologiche, inquantochè il κῶμος non è altro che un'imitazione del tiaso dionisiaco, e quel tiaso, nel quale Vulcano suo malgrado vien condotto da Bacco all'Olimpo [2], sotto più di un riguardo potrebbe

[1] Col mezzo del berretto frigio vengono indicati non solamente gli Asiati, come i Troiani, i Persiani e le Amazzoni, ma pure tutti quelli di cui si suppone un'origine asiatica, per es. Pelope; anche Orfeo, Tamiri, Lino, Olimpo ed altri vengono designati per la tiara; ved. *Mon.* II tav. 23, VIII tav. 43; Stephani *Compte-rendu* 1875 p. 121. Talvolta è dato a Perseo (per es. *Mon.* VI tav. 40), perchè, secondo il P. Garrucci, egli è riguardato come progenitore dei Persiani.

[2] Lenormant e de Witte *El. cér.* I tav. 41. 44.

esser confrontato colla pittura di cui parliamo. Ma che qui si tratti di una scena della vita privata, ed ateniese, mi pare tanto chiaro che rimane esclusa ogni possibilità di un'altra spiegazione. Se si concede questo, di due strade l'una dovrebbe condurci allo scopo: si potrebbe credere cioè, che, come altre mode orientali, così anche la foggia asiatica del cappello sia stata introdotta nella Grecia, e precisamente in Atene, ovvero si potrebbe supporre che il pittore abbia preso in mira di dipingere un giovanetto di stirpe asiatica, ma divenuto già mezzo Ateniese. Però, per quanto io sappia, nè l'una nè l'altra supposizione vien confermata da qualche notizia trasmessaci dagli antichi. Speriamo che ad altri riesca di trovare una spiegazione più soddisfacente.

R. Engelmann.

TESTA DI SAFFO

(Tav. d'agg. O)

Vengo a proporre il nome di Saffo, la poetessa lesbia, ad una testa femminile di marmo pario, che si conserva nel r. palazzo Pitti in Firenze fra altri marmi antichi e moderni di cui è fatta raccolta nelle sale di Giovanni da S. Giovanni. Si trova descritta per la prima volta nell'opera del ch. Hans Dütschke, dove si dà conto di tutte le antiche sculture sparse per la città di Firenze[1]. Dopo il ritrovamento le fu aggiunto un busto panneggiato di fattura come sembra del secolo decimo settimo, al qual tempo possiamo ascrivere i

[1] *Zerstr. ant. Bildw. in Florenz.* p. 26 n. 52, che dà la misura della faccia in altezza cent. 21.

restauri eseguiti con assai diligenza. Questi consistono in una parte del roccio dei capelli sopra la fronte, nel davanti del naso, nell'orecchio sinistro e nella punta del mento: sul rimanente la scultura si mantiene levigata nè offre i segni della corrosione del tempo; onde si deduce che in antico non era tenuta allo scoperto.

La testa della florida giovine ha la particolarità, che s'inclina in avanti dal suo collo; tiene la bocca semi-aperta, e vi si scorgono le punte dei denti superiori, le orecchie bucate, e la chioma chiusa e raccolta in un velo che nel giro del capo rasente le orecchie si addoppia e stringe; anche i capelli, sulla fronte spartiti nel mezzo, sono tirati entro il velo, o cuffia, e fanno risalto e curvatura gentile. Sopra le tempie agli orli della fascia si incavarono due fori lunghi paralleli e da una parte e dall'altra, e sopra la testa presso la fascia si trova un altro buco: i quali segni accennano ad esser serviti come punti adatti per applicarvi e fissarvi una corona.

La grazia e la morbida rotondità delle forme attrae lo sguardo rispetto all'arte, come l'attitudine esprimente una giovine intesa ad emettere il canto, se si considera il sentimento. Col movimento della testa, col dolce aprir delle labbra, cogli occhi fissi lievemente inarcati, pare che voglia commuovere chi l'ascolta. La soave melanconia che è diffusa in quel volto florido e giovanile, ci avverte che non giulivo ma moderato e mesto ne risultava il suo canto. Il greco artefice ha procurato imprimere e produrre tali sentimenti nel marmo, che senza dubbio avranno conseguito un pieno e felice effetto nella posizione dell'intera statua e negli attributi aggiuntile, con quella mirabile armonia delle parti ordinate al concetto ideale, che a noi non è concesso argomentare che dalla sola testa. Invero nella

rotondità e delicatezza di forma non priva della sicurezza e potenza dei tratti, e sopratutto nella disposizione ed efficacia ad esprimere sentimenti gentili con quella nobiltà che presuppone un'idea elevata dell'arte, veniamo a possedere elementi bastevoli per giudicare che lo stile dell'opera riflette la bella epoca di Prassitele e di Scopas, cioè appartiene al periodo secondo della scuola attica. Se non che gli occhi piuttosto piccoli e il semplice taglio del sopracciglio conservano ancora il bello arcaico del tempo anteriore. Ciò pare che si debba desumere rispetto all'epoca ed allo stile, onde, ancorchè qui si trattasse di una copia, avrebbe felicemente riprodotto un lavoro assai stimato in quella feconda primavera dell'arte ellenica.

Ma studiando la scultura in se stessa non è dubbio che offre un tratto caratteristico, onde ne argomentiamo e scuopriamo la posizione dell' intera statua. Quell'avanzare della testa in modo espressivo si disconviene del tutto ad una statua di donna in piedi, specialmente nella manifestazione di un sentimento che esige tutta la nobiltà e la compostezza voluta dagli antichi. Quel movimento è proprio invece ad una donna che sta seduta, la quale, sia per violenza di affetto sia per accrescere l'attenzione, move in avanti la testa coll'affannoso petto, tenendo il *barbiton*, fedele compagno del canto. Così vediamo anche ai tempi imperiali simili immagini di donne in bassirilievi, e tale in altro più antico in terra cotta, che figura una donna profondamente commossa e che sta per lasciare la lira, che da Welcker nell'illustrarla fu riconosciuta per una Saffo [1]. Havvi l'esempio di una donna colla lira fra le nove Muse, che il Wieseler ha giudicato non essere

[1] *Ann. d. Inst.* 1858 tav. d'agg. *B.* p. 42.

una Musa ma una mortale istruita dalle Muse; ed ha abbastanza provato che una fanciulla similmente atteggiata in altro bassorilievo fu male considerata da Gerhard per una Musa [1]. Invece quasi mai veggonsi le Muse sedute nei monumenti antichi, e nei casi citati si notano tutte in piedi, quali erano quelle di Ambracia, di cui si stima che Q. Pomponio abbia adornato le sue monete. A questo si aggiunga un bel frammento di vaso aretino, che per difetto di tempo non fu inciso nella tavola susseguente, e in cui è molto bene rilevato il tipo di una suonatrice di cetra nell'atto pure di cantare. Sta seduta, e protende il volto per dare un maggiore effetto, e così viene anche a spiegare il movimento della testa che noi osserviamo. È probabile che il figulo abbia avuto in mente un greco originale della buona scuola, ciò che non raramente si verifica nelle opere di quella ceramica, la quale fiorì di greci artefici principalmente nel settimo secolo di Roma, tempo in cui le opere del classico stile attico erano molto cercate e ammirate. Di che non avrei dubbio di unirmi al Welcker e dichiarare che anche quella citarista è una Saffo.

Nello stile poi della scultura in ordine ad esterni confronti non mancano elementi atti a confermare l'intuitivo giudizio ricevuto nel dovere ascriverla al secondo periodo della scuola attica. Si è detto che i gentilissimi tratti, l'insensibile gradazione dei piani e il sentimento dolce e profondo in una freschezza di forme costituiscono dati sufficienti a tale scopo, ma ora ci paiono accompagnati dalla posizione non sforzata ma nobile della statua, onde secondo i bassori-

[1] Wieseler *Sarcofago palermitano*, *Ann. d. Inst.* 1861, tav. d'agg. *H*, p. 132. Gerhard *Beschr. Roms* II 2, p. 123.

lievi imitativi presenta un insieme degno della migliore epoca. Infatti il sentimento di esprimere la melodia si trova nella maniera la più sublime figurato nell'Apollo citaredo, o palatino, di Scopas, che maestosamente incedendo solleva alquanto la testa, invaso dal dolce entusiasmo trasfuso nel suono e nel canto che sgorga dalle aperte labbra. E non diverrà inutile tal paragone, quando principalmente si avverta che si riscontrano simiglianze non dubbie nello stile delle due teste, sia nell'insieme che nei particolari della tecnica, sebbene quivi si sia voluto esprimere il dolce e melanconico canto nel volto di una mortale, ed in quello di Apollo il lieto peana agli dei. Onde seguendo altri fecondi raffronti nella stessa scuola o periodo saremmo lusingati di poter meglio determinare quest'opera, che ci sembra eccellente, se la via difficile che si percorre non ci deviasse, come a molti è accaduto, dalla severa ricerca della verità.

Confermato, per quanto da me si poteva, siffatto punto dello stile e dell'epoca, altra luce si tragge dalla maniera con cui è involuta la chioma entro quella specie di cuffia (*μίτρα*). La qual maniera semplice e geniale cuopre il capo delle fanciulle ionie, come talora a Diana, a Venere ed alle Muse. Sopratutto si scorge appartenere alla scuola attica sia del primo che del secondo periodo. Con quella pertanto è adornata la testa di Saffo, che la città di Mitilene a causa di onore aveva segnato nelle proprie monete.

Che queste monete rappresentino la lesbia poetessa lo ha provato abbastanza Ennio Quirino Visconti[1]. Da una parte è figurata la testa di Saffo, dall'altra quella di Alceo, suo concittadino e rivale, ovvero la

[1] Visconti *Iconographie grecque* I tav. III 4 e 5, p. 90.

lira. L'epoca risale ai tempi della Grecia libera avanti Alessandro, ma non molto prima per il loro stile per nulla arcaico [1]. Ora le fattezze fiorenti di matura fanciulla oltre alla singolare acconciatura si scorgono similissime in tutto il profilo della testa sia sulle monete che nella scultura giunta sotto i nostri occhi; della qual somiglianza dobbiamo tener conto, perchè non solo corrobora la nostra induzione, ma ci offre probabilmente un tipo tradizionale o convenzionale, che doveva provenire da qualche celebre monumento. Non si può dire che fosse quello che è fama erigessero gli stessi Mitilenesi [2], ma è certo che simile e costante il tipo si riprodusse, come si può rilevare dall' epigramma di Democaride, in cui viene notato questo suo carnato florido nella semplicità nativa [3].

A questo punto è da ricordare che una statua di Saffo in bronzo adornava il pritaneo di Siracusa, rubatavi da Verre, opera di Silanione, il quale fioriva verso il tempo prassitelico o di Scopas [4]. Ma s'ignora qual ne fosse l'atteggiamento, sebbene sia molto probabile che suonasse la cetra. Un'altra statua di lei decorava le terme di Zeusippo in Costantinopoli, così descritta da Cristodoro, poeta dei tardi tempi [5]: « Ape di Pieria, Saffo, la melodiosa Lesbia, la quale sta assisa suonando

[1] Brandis *das Münz -, Mass - und Gewichtswesen in Vorderasien* p. 323, 412 e 560.

[2] Epigr. di Antipatro di Sidone, *Anth. pal.* VII 15; Brunck *Analecta* ep. 70.

[3] *Anth. pal.* II p. 720, 310 (*Analecta* II p. 70).

La carnagion sincera e senza stento
Ritien la sua semplicità natìa,
Mostra il misto di allegro e serio volto
Una Musa e una Venere congiunta.

[4] Cicer. *in Verrem* IV 57.

[5] Vv. 69 seg. (*Anth. graec.* ed. Jacobs I p. 40).

la lira coll'animo e il volto commosso ed ispirato dalle Muse ». Il poeta nel tratteggiare la bella statua ha confermato la posizione che si rileva nei bassirilievi, come quella commozione del volto ispirato dalle Muse si appropria felicemente alla scultura che si propone.

Questo pregevole ritratto, che dall'esposto fin qui crederei doversi ritenere per l'immagine di Saffo, ricevette onori nell'antichità. Gli incavi sulla fascia della cuffia e le orecchie bucate mostrano che era costantemente adornato di ghirlanda e di aurei pendenti. Coronavansi le immagini delle Muse e dei celebri poeti ora di lauro, ora di edera, ora di mirto: di questo forse la Saffo, che venne chiamata la decima Musa, e come vergine e amante [1]. In un antichissimo vaso dipinto veggiamo Saffo incoronata, che tiene in mano la lira [2]. Altri vedrà se tale opera, avuta in alto pregio, spetti, come da qualche confronto ho fatto intravedere, alla mano di un celebre scultore del secondo periodo attico; e quale egli esser possa. A me, pago di aver fatto rivolgere l'attenzione all'insigne soggetto, sembra che questa testa possieda elementi bastevoli per ritenerla come la vera immagine di Saffo, o almeno di quella di cui l'antichità ne aveva il tipo ideale, e che sia senza contrasto superiore a quante furono dagli archeologi a Saffo timidamente ascritte [3].

F. Gamurrini.

[1] Paschali *de coronis* l. IV c. 12; V c. 12; VII c. 18.

[2] Millingen *anc. unedited Mon.* Ser I. p. 85 tav. XXXIII e XXXIV.

[3] Gerhard *Kunstbl.* 1825 n. 45; *arch. Zeitung* 1870 tav. 37, 1871 tav. 50, dove sono due articoli tanto sopra una statua che sopra un erme di Saffo, l'uno di Böttiger, l'altro di Hübner.

LA SUPPELLETTILE DELL' ANTICHISSIMA NECROPOLI ESQUILINA

PARTE PRIMA

ARETTE FIGURATE DI TERRACOTTA

(Mon. dell'Inst. vol. XI tavv. X, X^a; tavv. d'agg. P, Q, R).

I lavori di terra eseguiti durante gli ultimi anni in quella parte dell'Esquilino che approssimativamente è determinata dalla via Carlo Alberto, piazza Vittorio Emanuele, viale principessa Margherita fin oltre la chiesa di s. Bibiana e dalla linea seguita dal muro di sostegno dell'aggere serviano, unitamente alle escavazioni ivi operate per cura della Commissione archeologica comunale hanno, come è noto, recato alla luce una quantità di oggetti di epoca molto antica, fra i quali primeggiano le stoviglie di terracotta rinvenute nei puticoli [1] e negli strati in cui apparvero le vetuste arche e le funebri grotte etrusco-romane [2].

Parmi che questi ritrovamenti dell' Esquilino ed i consimili avvenuti sul Quirinale [3] abbiano una tale importanza da meritare uno studio attento e prolungato. E come non desterebbe vivo interesse quel gruppo di vetusti oggetti, che dopo parecchi secoli di scavi e di trovamenti comparisce ora per la prima volta nel seno del suolo romano e che viene oggi a colmare

[1] Cf. Lanciani nel *Bull. della comm. archeol. municip.* 1874 p. 48 segg., 1875 p. 42 segg.

[2] Ivi 1874 p. 49 segg., 1875 p. 46 segg.

[3] Cf. *Notizie d. scavi* 1876 p. 185; 1877 p. 81. *Bull. d. comm. arch. municip.* 1877 p. 279 n. 29 segg.

una lacuna nella storia delle fasi sociali ed artistiche della nostra Roma durante un periodo più oscuro che remoto, del quale i monumenti che fino ad ora avevamo non consistevano che in pochi saggi?

Intendo adunque esaminare attentamente il materiale che ci fu dato ora raccogliere; e ciò farò senza toccare per ora la topografia della triplice necropoli esquilina e lasciando anche in disparte, per quanto sarà possibile, gli interessanti particolari intorno il carattere specifico di ognuno dei tre sistemi di sepoltura fornitici dal ch. Lanciani nella sua eccellente relazione, ma attenendomi essenzialmente agli oggetti trovati in quelle località. La ricchezza straordinaria e la grande varietà di tali oggetti consigliano a istituirne l'analisi per gruppi, dei quali tratterò in vari articoli indipendenti l'uno dall'altro. Preparo in questa guisa una serie di date e di apprezzamenti che, raffrontati fra di loro e considerati nel loro assieme, serviranno poi a formare un giudizio possibilmente esatto e preciso intorno all'epoca cui appartengono quei vetusti avanzi.

Tema del presente primo articolo sarà l'illustrazione d'una serie di piccoli monumenti figurati di terracotta, ai quali a motivo della loro forma molto simile alle are si è dato il nome di a r e t t e o di a r u l e. Le rappresentanze che adornano coteste arette sono le seguenti:

1. (*Mon.* tav. X n. 1).[1] Una figura giovanile di sesso mascolino corre precipitosamente a destra e rivolgendo la testa indietro suona una specie di tibia che tiene nella destra. Essendo quasi tutta la super-

[1] Le arette rappresentate nelle due tavole de' *Mon.* e nelle tre tav. d'agg. sono ridotte a ²/₃ della grandezza originale.

ficie della figura molto danneggiata dal tempo, non si discerne più, se nella mano sinistra avesse qualche attributo; ma sembra di no. Il giovane è ignudo, ha i capelli riuniti dietro la testa in una sola e lunga massa pendente sulle spalle, e quattro grandissime ali di stile arcaico convenzionale con le punte arricciate. Anche il profilo della faccia e di tutta la testa, quantunque assai corroso, mostra conformazione e lineamenti proprii all'arte arcaica.

Unico esemplare presso di me.

2. (*Mon.* tav. X n. 2). Testa o piuttosto maschera bacchica di stile arcaico ritratta di faccia. Ha le orecchie acute, il naso schiacciato dalle narici assai larghe, gli occhi obliqui e sporgenti con i cigli marcatissimi, le labbra molto grosse e di forma lunata, due lunghi mustacchi e lunga barba aguzza con una specie di pizzo ad essa sovrapposto. Sopracigli, palpebre, labbra e mustacchi risaltano come cordoni dai rispettivi piani della faccia. È da notarsi che la barba è semplicemente indicata da una massa liscia dai contorni ben marcati, come appunto usano rappresentare la barba l'arte arcaica ed i monumenti arcaizzanti. La parte superiore della testa è coronata da sei fiori o rosette che in ampio semicerchio circondano la fronte: su questa apparisce inoltre il lembo come di una cuffia o berretto, ma che probabilmente non è altro che la massa liscia dei capelli, le cui parti erano indicate dalla pittura. A sinistra e a destra della barba si scorgono i capelli disposti in tre e tre ricci simmetrici, uno più grande dell'altro.

Lascio indeciso, se questa maschera, in chi è pre-

1 Cf. in genere la maschera molto simile presso Panofka *Terracotten* tav. XLV.

dominante l'elemento animale, rappresenti la faccia di un Satiro oppure d'un'altro essere di natura consimile[1].

La maschera era anticamente dipinta a colori, de' quali oggi rimane soltanto un poco di rosso nella cavità delle orecchie e nell'interno delle rosette.

Riguardo alla forma di questa aretta è da osservare che la maschera ne occupa tutta la faccia, sicchè il piano del rilievo apparisce soltanto nei due angoli superiori: le due rosette di mezzo e la barba sortivano anzi fuori del riquadro, per cui le punte di quelle e di questa furono recise. Anche la mancanza della cornice superiore è caratteristica.

Unico esemplare presso di me.

3. (*Mon.* tav. Xa n. 2, 2a). Sirena di stile arcaico con le ali spiegate e le braccia simmetricamente distese. La testa che sporgeva dal perimetro dell'aretta è quasi interamente distrutta; rimangono però ancora i lunghissimi capelli, i quali nella parte di dietro cadono in una massa compatta su tutta la larghezza della testata dell'arula. La parte superiore della figura è coperta di un breve vestito di stoffa molto sottile che fa ben trasparire le forme del corpo perfettamente umano: anche le pieghe ed il lembo inferiore del vestito sono di puro gusto arcaico. Sotto il vestito comincia la conformazione di uccello: pancia arrotondata e corte zampe, le cui dita non posano orizzontalmente sul risalto dell'infima fascia dell'aretta, ma sono rappresentate verticalmente su questa fascia, sulla quale appariscono in rilievo. Le braccia alquanto discoste dal corpo fino ai gomiti e poi distese in linea quasi orizzontale sono oltremodo lunghe. In ciascuna mano tiene un'oggetto

[1] Cf. per es. *Mus. etr. vatic.* (ed. 1[a]) I tav. LXXXIII *a*, *d*, *e*; Panofka *Terracotten* tav. XLVII n. 1 2.

piatto di forma sferoidale[1]. Sono evidentemente κύμβαλα[2], e la loro presenza è decisiva per la denominazione di Sirena; altrimenti la figura si sarebbe potuta nominare anche Arpia. Tutto lo spazio superiore dell'arula è occupato dalle ali spiegate e dalle braccia distese; la parte inferiore è riempita da due rabeschi in forma di volute, fra le quali nasce di quà e di là una palmetta.

L'arula conserva ancora chiare tracce di dipintura in due soli colori. I fondi erano in parte neri, in parte rossi. I capelli della Sirena sono neri; tracce di due linee, una nera ed una rossa, appariscono intorno al collo e presso i lembi inferiori del vestito; le penne delle ali sono indicate mediante pennellate alternativamente nere e rosse, mentre la costa delle ali era rossa. Sulla fascia superiore dell'arula una linea ondeggiante rossa, in quella inferiore una linea a zig-zag parimenti rossa. Anche i lati stretti dell'arula erano dipinti con un ornato architettonico: se ne vegga la riproduzione al n. 2a.

Unico esemplare conservato nella sala delle terrecotte del nuovo museo Capitolino[3].

4. (*Mon.* tav. X n. 3). Due giovani alati posti quasi simmetricamente alle due estremità della composizione sono intenti a sollevare un giovane disteso morto in terra. Tutte e tre le figure sono nude. Quella del morto ritrae nel suo abbandono assai bene tutte le partico-

[1] Cf. la Sirena sopra specchio etrusco Gerhard *etr. Spiegel* IV tav. CDXXIX n. 2.

[2] I cembali nelle mani di Sirene sono molto rari: cf. Stephani nel *Compte-rendu pour l'année* 1866 pag. 54 e 55.

[3] Fu rinvenuto incontro la chiesa di s. Vito in una cella sepolcrale di opera quadrata insieme a vasellame nero (*Bull. d. comm. arch. municip.* 1875 pag. 50 e 54).

larità d'un corpo esanime, e quantunque alcune parti, segnatamente le gambe, abbiano proporzioni troppo lunghe, essa può dirsi egregiamente modellata. Queste forme allungate, sebbene siano proprie dello stile, rappresentano però molto bene l'imagine del τανηλεγέος Ξανάτοιο. I due giovani affaccendati intorno il morto hanno lunghi capelli, pendenti in una massa compatta sul dorso. Sono oltreciò notevoli le ali che hanno dietro le spalle ed ai malleoli: quelle, grandissime e di stile arcaico convenzionale con le punte arricciate, riempiono tutto lo spazio superiore del campo ed accompagnano a sinistra e a destra il contorno curvilineo dell'aretta; queste, di proporzioni assai minori ma di forma analoga alle altre, partono dai malleoli e si sviluppano dietro la rispettiva parte della gamba. Potrebbe sembrare che queste ali minori siano le solite ali aggiunte agli stivali di talune figure. Ma di stivali niun indizio sicuro si osserva alle gambe dei due giovani: anzi la nudità dei piedi molto chiaramente espressa esclude l'esistenza di calzari anche accennati con soli colori.

Dissi che i giovani alati sono intenti a sollevare la figura giacente in terra. L'azione invero dei due, che possiamo ben nominare demoni della morte[1], potrebbe esser intesa diversamente, giacchè da per sè si addice anche all'azione opposta, vale a dire alla deposizione del morto. Ma che l'artista non abbia voluto rappresentare questa, lo dimostra il modo, come egli situò il braccio sinistro della figura, che distese in tutta la sua lunghezza facendolo servire di sostegno alla

[1] Preferisco questa denominazione generica a quella di Sonno e Morte, come sono nominati i due giovani alati rappresentati in posizione ed azione molto simile a quella della nostra aretta sopra pittura vascolare *Mon. d. Inst.* vol. VI (1858) tav. XXI; cf. Robert *Thanatos* (Berl. 1879) p. 4 seg.

testa[1] che pendeva abbandonata in avanti: atteggiamento tanto naturale di chi colpito dalla morte è caduto in terra.

Questa bella composizione di nobilissimo stile arcaico, in cui l'artista osservò ancora rigorosamente le regole riguardo i diversi piani del rilievo, era anticamente dipinta con due colori: le figure erano, a quel che sembra, interamente rosse, mentre i fondi mostrano quel turchino-chiaro vivace, che solo le terrecotte e gli stucchi dipinti ci rendono inalterato.

Unico esemplare presso il sig. Alessandro Castellani che gentilmente permise di poterlo qui riprodurre. Proviene indubitatamente da Roma e fu acquistato in un'epoca in cui circolavano parecchie altre arule rinvenute nella necropoli esquilina.

5. (*Mon.* tav. X n. 5). Sopra la presente aretta è raffigurata la lotta fra un Centauro ed un guerriero. Il Centauro sta in atto di lanciare contro l'avversario un informe macigno che egli ha afferrato con ambedue le mani essendo di mole considerevole. Ma già prima che la pietra sia stata scagliata, il guerriero accovacciato presso il Centauro ha colpito questi mortalmente, conficcandogli un pugnale nel fianco.

Non vi è dubbio che l'arte di questa aretta spetti ancora allo stile arcaico o almeno a quello severo e legato: ne fanno prova i capelli lunghissimi del Centauro che svolazzano riuniti in una sola massa [2], la sua

[1] Cf. per es. il giovane Gallo morto esistente a Venezia (*Mon. d. Inst.* vol. IX (1870) tav. XX n. 3); la figura di Icaro su pittura pompeiana (*Arch. Ztg.* 1877 tav. 1) ed il corpo di Ettore su vaso ceretano (*Mon. d. Inst.* vol. VIII (1866) tav. XXVII).

[2] Cf. il vaso scoperto a Chiusi *Mon. d. Inst.* vol. IV (1848) tav. LVI-LVII e quello ceretano *Ann. d. Inst.* 1863 tav. d'agg. E, nonchè l'urna etrusca di stile molto sviluppato nel *Mus. etr. chiusino* I tav. XCIII. Vedi pure Micali *mon. ined.* tav. XXXIX n. 2.

barba alquanto acuta, le forme del corpo asciutte e secche (specialmente le braccia); il modo come veste il guerriero, il suo elmo (con i guanciali alzati) sormontato da un enorme cimiero rappresentato parte di faccia parte di profilo e finalmente l'atteggiamento stesso del guerriero [1] che offre analogie con quelle della Medusa in una delle metopi selinuntine [2]. Ma in questa scena di lotta c'è qualche cosa che anche l'arcaismo dello stile non vale a spiegare completamente, ed è la molta calma, anzi la grande indifferenza con cui si compie l'azione. Un soggetto il quale non solo dall'arte greca sviluppata, ma anche nel periodo di arcaismo e dall'arte italica fu trattato sempre con tanto brio [3] e che ispirò gli artisti di ogni genere a riprodurre scene che non hanno pari, sia per la vivacità delle mosse sia per la grandiosità della composizione in gruppo, è qui ridotto ad un semplice coordinamento di due figure. Manca fra queste il logico contrasto; manca insomma il naturale movimento richiesto da una rappresentazione di lotta. Il guerriero che pur spinge la spada nel fianco del Centauro, non è in questo supremo momento neanche rivolto al suo avversario, ma è rappresentato di faccia; mentre invece del solito furioso slancio dell'aggredito ci si presenta un Centauro che si difende quasi « en passant » camminando di passo ed arricciando un poco la coda.

Unico esemplare presso di me.

[1] Si noti che mentre una gamba è rappresentata di faccia, l'altra è posta in profilo.

[2] Benndorf *Metopen v. Selinunt* tav. I; cf. pure il Gigante ivi tav. VI.

[3] Cf. per es. la cista prenestina *Mon. d. Inst.* vol. VI-VII (1862) tav. LXI-LXII; le urne etrusche presso Gori *mus. Guarnacci* tav. I n. 2 e tav. II; le pitture vascolari *Mus. etr. vatic.* (ed. 1ª) II tav. LXXVI n. 1b, tav. LXXXVI n. 2b ecc.

6. (*Mon.* tav. X n. 4). Testa di Gorgone con quattro serpenti simmetricamente disposti; due cioè intorno alla parte superiore del capo presso le tempie, due nella parte inferiore: questi ultimi sembrano avere le barbe. Al posto delle orecchie appariscono due masse non troppo distinte che possono essere o capelli oppure piccole ali. Il carattere generale di questa faccia gorgonica è quello di una vecchia ossuta e rugosa dalla faccia larga e piatta, dalla bocca bruttissima (con alcuni denti sporgenti?) e dagli occhi rotondi che vengono fuori come due palle: vero tipo di una rugiosa Santippa.

Sebbene d'invenzione e di gusto evidentemente arcaico, il presente rilievo sembra appartenere ad un'epoca in cui l'artista, emancipatosi dai vincoli dell'arcaismo, tratta i suoi soggetti con libertà e maggiore disinvoltura. Ciò si scorge soprattutto nel modo come sono toccate alcune parti della faccia. È inoltre noto che certi tipi piuttosto ornamentali si mantennero in uso per lunghissimo tratto di tempo e furono riprodotti anche in epoca ben avanzata dell'arte.

Unico esemplare presso di me.

7. (*Mon.* tav. X n. 7). Fra due grandi ali è rappresentata di faccia una testa giovanile coperta d'una tiara di materia flessibile simile al cosidetto berretto frigio, e come questo con la punta ricadente in avanti. All'estremità inferiore però apparisce come se fosse ripiegata in guisa da formare una fascia rilevata la quale circonda la fronte, per cui è molto probabile che siasi voluto rappresentare piuttosto un elmo anzi-

Teste giovanili con berretto frigio ed alate sono piuttosto frequenti in monumenti etruschi: per es. sopra manichi di specchi (Gerhard *etr. Spiegel* I tav. XXV n. 9. 13. 14) ed in non poche urne di terracotta; in questi esempi però le ali sono attaccate al berretto

chè un semplice berretto frigio. A siffatto elmo-tiara[1] appartengono anche i due nastri svolazzanti, che, sebbene soverchiamente allungati per riempire lo spazio, dobbiamo considerare come il prolungamento dei guanciali della tiara. Gli occhi e particolarmente le sopraciglia un poco convergenti in su unitamente all'ovale prolungato della faccia producono nella fisionomia di questa testa un'espressione di tristezza che va notata. La tiara orientale e l'espressione mesta fanno pensare ad Attis.

L'arte di questa composizione segna uno stile dei più sviluppati; tuttavia parmi poter ravvisare una reminiscenza di arcaismo nella formazione delle ali oltremode grandi e, con la punta lunata e rivoltata, come appunto usa, almeno esternamente, formarle l'arte arcaica.

Unico esemplare conservato nella sala delle terrecotte del nuovo museo Capitolino e pubblicato nel *Bull. della comm. archeol. municip.* 1875 tav. VI-VIII n. 4 e pag. 50: « testa gorgonia con ali e berretto frigio ».

8. (*Mon.* tav. X n. 8). Riesce assai malagevole il supplire il rilievo che ornava l'aretta cui appartiene il presente frammento, essendo molto danneggiata quella parte ove dobbiam supporre il soggetto principale; ciò però sembra certo che questo soggetto reso omai irriconoscibile fosse fiancheggiato da due geni alati simmetricamente collocati alle due estremità laterali. Soltanto uno di questi è superstite; è ignudo e sta in movenza tranquilla, quasi araldica, con la mano sini-

[1] Molto frequente su specchi etruschi ed in vasi dipinti dell'Italia meridionale; quello che più assomiglia al nostro è l'elmo che porta Minerva sul vaso di Armento presso Millingen, *ancient unedited mon.* I tav. XXVIII.

stra appoggiata al fianco, mentre la destra alzata posa sopra l'oggetto rappresentato nel supposto centro del rilievo [1]. Le parti della faccia di questa figura alata non più si distinguono; avea però i capelli lunghi che in ricci scendevano sulle spalle: la forma del torace ed i fianchi piuttosto stretti inducono a credere la figura maschile, mentre altri indizi la fanno comparire femminile. Il poco che rimane di ciò che era raffigurato nel bel mezzo del rilievo, accenna forse ad una testa di grandi proporzioni: il piano tutto danneggiato almeno è alquanto convesso, e nella parte superiore si scorge a destra una massa ondeggiante di capelli che si confonde poi con alcune pieghe di panneggio o di un velo che scendono perpendicolarmente.

Unico esemplare conservato nella sala delle terrecotte del nuovo museo Capitolino, proveniente dai puticoli, come dice una notizia scritta a matita.

9. (*Mon.* tav. Xa n. 1). Una figura alata perfettamente nuda, e come sembra di sesso maschile, cavalca una leonessa o pantera che sia, la quale è rappresentata in piena corsa a destra. Pare che la figura rivolga nella fuga la testa indietro come per guardare se sia inseguita, e ciò facendo alza il braccio destro e lo posa sulla testa [2]. Notevole è che la composizione essendo situata nel centro del campo non posa sopra un piano orizzontale, onde è che la leonessa corre per così dire nell'aria.

[1] Come confronto citerò un urna etrusca di terracotta esistente presso il nostro Istituto, nella quale sono raffigurati due geni alati maschili tutti ignudi in posizione simmetrica ed araldica con le mani esterne poste ai fianchi, e quelle interne poggiate sopra una breve colonnetta o stele di ordine ionico collocata nel centro.

[2] Come la Nereide sul sarcofago presso Raoul-Rochette *monuments inédits* tav. VII n. 1.

Quest'aretta è una delle più piccole e conservasi presso la Commissione archeologica comunale. Proviene, come dice una notizia notata sulla medesima, dall'Esquilino (7 marzo 1878); cf. *Bull. d. comm. arch. comunale* 1878 p. 296 n. 18.

10. *Tipo A* (cf. *Mon.* tav. Xa n. 7). Una donna alata interamente nuda pende al lato di un toro che frettoloso cammina a destra. Alcune onde lievemente accennate indicano che il toro traversa il mare [1]. La giovane donna, la cui snella e graziosa figura segna una piacevole diagonale attraverso il vigoroso corpo del toro, ha messo il braccio sinistro intorno al collo di questo e perciò rimane invisibile, mentre colla mano del braccio destro disteso tocca la coda del toro rivolta in su, sorreggendosi leggermente ad essa [2]. Nella medesima direzione di questo braccio svolazza un panneggio che partendo dalla spalla sin. riempie lo spazio vuoto fra il braccio disteso e la groppa del toro.

Nella maggior parte degli esemplari appariscono tracce dell'antica dipintura. I fondi erano generalmente neri, il toro e la figura color carne, il panneggio svolazzante rosso. Un esemplare ha i fondi neri, il toro color carne con macchie nere e nere le ali della figura; un altro esemplare sembra aver avuto il lato figurato tutto dipinto in rosso, un'altro lo avea indubitatamente tutto dipinto in nero. Uno finalmente avea il toro dipinto color di rosa con i piedi gialli, gialla anche tutta la figura di donna comprese le ali (queste con colore più forte) ed il panneggio svolazzante rosso.

1 Le onde appariscono chiare soltanto in pochi esemplari; è però certo che i colori supplivano ai difetti dell'impressione.

2 Alla coda del toro si regge anche la figura di Europa sopra una lamina di bronzo del museo Casàis proveniente da Aquileia, cf. Jahn, *die Entführung d. Europa* tav. III. c.

Ne conosco più di venti esemplari: 7 presso la Commissione archeologica comunale, 6 nella sala delle terrecotte del nuovo museo Capitolino, 6 presso di me e parecchi presso i diversi negozianti di antichità. — Ne esiste oltreciò un esemplare nel Louvre (2ª sala della collezione Campana), come mi comunicò l'amico prof. Barnabei; anche l'esemplare descritto da L. Müller *musée Thorvaldsen* III partie, sect. I et II pag. 130 n. 263 sembra appartenere a questo tipo.

Variazione a (*Mon.* tav. Xa n. 7, 7a). Differisce soltanto nella parte tettonica, essendochè la fascia inferiore della cornice superiore è dentata. Di questa variazione ne conosco sei esemplari: due presso la Commissione archeologica comunale, due presso di me, uno presso un negoziante di antichità ed uno presso il sig. Luigi Costa. Questo esemplare, quantunque frammentato, ha più di tutti gli altri conservati i colori con cui era dipinto ed è perciò molto notevole. Siamo riconoscenti alla gentilezza del possessore di averlo potuto qui riprodurre. Come in tutte le nostre arule, i diversi colori sono sovrapposti ad una tinta bianca [1]. I fondi, ossia i piani dai quali si stacca il rilievo, sono od erano neri, il toro color carne un poco carico, le ali della donna gialle con alcuni dettagli delle penne accennati in rosso scuro; col medesimo rosso scuro furono dipinti il ciuffo della coda del toro, i capelli della donna, una specie di collana che non era indicata plasticamente ed i contorni della figura nella parte sovrapposta al toro. Anche ai piedi della donna rimangono alcune tracce di questo rosso, le quali non pos-

[1] Questa tinta bianca di cui fu rivestita la superficie della terracotta, servì certamente non solo per dare maggior forza e chiarezza ai colori che doveano essere sovrapposti, ma principalmente per isolare la parte destinata alla dipintura dalla *bibula* terracotta.

sono essere altro se non che avanzi de' calzari [1] indicati col solo colore. Con un rosso un poco differente fu dipinto il panneggio svolazzante. Nella fascia inferiore della cornice alcune lineette verticali in nero messe senz' ordine indicano i tagli della dentatura che già erano stati plasticamente rappresentati. I lati stretti dell'arula erano dipinti con un ornamento architettonico rosso e nero che trovasi riprodotto al n. 7a [2].

Tipo B (*Mon.* tav. Xa n. 4). Nelle parti essenziali del tutto simile ad *A*. Il panneggio svolazzante però scende qui dall'omero destro, cuoprendo una parte del braccio corrispondente. Oltreciò la coda del toro si alza e riscende descrivendo una linea circolare. Questa differenza porta con sè che il braccio della donna, disteso come in *A* non tocca più la coda. Le onde finalmente hanno una forma convenzionale arcaica [3], quale non si verifica nel tipo precedente.

Ne conosco tre esemplari: due nella sala delle terrecotte del nuovo museo Capitolino [4] ed uno presso

[1] Offre un interessante confronto il coperchio della cista prenestina (Raoul-Rochette *mon. inéd.* tav. XX n. 2) ove una Nereide posta al lato del suo delfino in modo molto simile alla nostra donna alata ed alla Nereide dell'arula n. 11, è munita di scarpe, di collana e d'armilla, quantunque la sua figura sia rappresentata quasi ignuda. Cf. per quest'ultima particolarità pure il vaso vulcente presso Panofka *antiques du cab. Pourtalès* tav. XXXIX, il bronzo etrusco nel *Mus. etr. chiusino* II tav. CCIII ed una quantità di specchi etruschi (Gerhard *etr. Spiegel*. I tav. XXXIV e seg., tav. XLII ecc.).

[2] In uno dei due esemplari presso la Commissione archeologica i fondi dell'arula erano rossi e così pure gli incavi della dentatura. Nella figura si è conservato soltanto un poco di giallo nelle ali. I lati stretti mostrano il medesimo ornato architettonico dell'esemplare del sig. Costa, eseguito però tutto in rosso.

[3] Come sopra alcuni nummi argentei di Taranto ed in moltissimi monumenti di arte italica e particolarmente etrusca; cf. per es. Inghirami *mon. etr.* ser. I tav. V, ser. III tav. XVII; *Mon. d. Inst.* vol. III (1842) tav. XLII, vol. VIII (1866) tav. XXXVI ecc.

[4] Uno di questi coll'indicazione della provenienza « puticoli ».

il negoziante di antichità sig. Milani: in questo rimane soltanto un poco di rosso sul panneggio.

Tipo C. Esiste presso la Commissione archeologica comunale un frammento di aretta di dimensioni molto maggiori delle altre (alt. 0,22), sul quale è conservata la parte anteriore del toro e della figura alata e tre onde di forma convenzionale arcaica. Quel che rimane corrisponde perfettamente al tipo *B*, per cui è molto probabile, che non differiva da quello che per le dimensioni più grandi.

Tipo D (*Mon.* tav. XI n. 5). Differisce dal tipo *A*, *B* e *C* nella formazione assai più rigorosa del toro, nella posizione delle zampe e nella forma della sua testa, in cui non è possibile non ravvisare qualche cosa di umano. Specialmente la configurazione della fronte e gli occhi posti orizzontalmente producono quest'effetto, e contrarii alla natura sono pure le corna avvicinate alle loro basi, nonchè il naso stretto e spongente. Ciò nondimeno la testa del toro non è umana. La posizione della coda dell'animale è simile a *B*; il braccio disteso della donna però è un poco più alzato e sembra tenere un lembo del panneggio svolazzante. È inoltre notevole la mancanza delle onde.

Esiste in due esemplari quasi identici: uno presso di me, l'altro un poco più grande presso il sig. Augusto Castellani. Questo esemplare conserva ancora distinte tracce di dipintura: il toro era color carne piuttosto carico, la figura della donna del medesimo colore con i contorni molto larghi segnati in rosso vivace. Con questo colore era dipinto anche il panneggio svolazzante, mentre le ali erano di color turchino chiaro. Al collo della donna havvi alcune tracce di rosso che potrebbero appartenere alla collana. —

Quanto al soggetto rappresentato sopra queste

arule non esiterei a riconoscere nella donna alata trasportata dal toro una Nereide [1], lasciando indeciso se debba pensarsi ad una semplice composizione di genere, oppure ad una delle Nereidi del seguito di Teti recante le armi ad Achille. Nereidi alate invero, per quanto io sappia, non ci sono conservate in alcun monumento antico; ma chi consideri la tendenza dell' arte italica – e con questa abbiamo da fare –, di dar le ali a figure cui secondo l'uso non convengono, non potrà far a meno di ammettere accanto alle Grazie alate [2] anche Nereidi alate. Non sono poi rare le Nereidi che senza portar alcun pezzo dell'armatura destinata ad Achille accompagnano sui soliti animali marini le armigere sorelle [3]. Ma resterebbe sempre assai strano che nelle nostre arule il toro non sia un toro marino, come si addirebbe per una Nereide [4]. Parmi perciò che meglio ravviseremo in questa rappresentanza un tipo singolare di Europa trasportata dal toro. La particolarità notata nel tipo D dell'espressione quasi umana data alla testa del toro non esclude, anzi favorisce in certo modo questa interpretazione; e se dall'altro canto proprio in questo tipo mancano le onde, ciò non costituisce una prova in contrario, giacchè negli altri tipi le onde ci sono

[1] Così interpretò questa figura già lo Heydemann (*Nereiden mit den Waffen des Achill*, Halle 1879 nota 43 n. 9) il quale però erroneamente nomina il toro « Seestier »; scambiò inoltre la coda del toro con una tenia nè fece menzione delle ali della figura.

[2] Sul coperchio di cista prenestina (*Mon. d. Inst.* vol. VI-VII (1862) tav. LXIII) in cui notisi la grande somiglianza della posizione di una delle tre Grazie con la figura alata di queste arette e con la Nereide della seguente.

[3] Esempi trovansi citati presso Heydemann *Nereiden* ecc. p. 15 e 17.

[4] Cf. per es. il sarcofago romano presso Gerhard *ant. Bildw.* tav. C: anche qui è notevole la posizione della donna appesa al toro del tutto simile a quella espressa nelle nostre arette.

ed è noto che in rappresentanze di Europa trasportata dal toro manca talvolta l'indicazione dell'acqua. Arroge che la medesima posizione della figura appesa al toro, che è tanto caratteristica nelle nostre arule, si ritrova anche in rappresentanze indubitate di Europa [1].

11. (*Mon.* tav. Xa n. 8, 9). Fra le onde del mare un delfino voga a destra conducendo una snella Nereide, la quale sorregge con la sinistra un'elmo (forma cosidetta corinzia) sormontato dal cimiero, mentre nella mano del proteso braccio destro tiene una corta face [2] ardente, la cui fiamma contrariamente al movimento della figura si spande a destra: e ciò non si fece per altro motivo che per riempire lo spazio [3]. La Nereide non siede sul delfino nè è ad esso in alcun modo appesa, ma poggiando appena il fianco al fido animale viene da questo leggermente sorretta [4]; è però altresì chiaro che lei medesima contribuisce al movimento in avanti collo slancio leggerò della graziosa sua figura. Ha ricca chioma che dietro la testa svolazza nel vento ed è interamente nuda meno chè sul braccio sinistro le passa un leggero manto il quale riapparisce poi sotto le gambe. Al polso della mano destra si scorge in alcuni esemplari ben riusciti un'armilla.

La composizione di questo gruppo, in cui le due

[1] Cf. Overbeck *griech. Kunstmythol.* Zeus-Europa n. 21a, 22, 24, 25, 31 segg., la gemma ivi *Gemmentafel* V n. 8 ecc.

[2] Propriamente un φανός: cf. *Arch. Ztg.* 1858 tav. CXVII ove ne sono riprodotti i tipi principali. È quindi da correggersi l'indicazione presso Heydemann *Nereiden* ecc. nota 43 n. 9 che pone la spada di Achille nella destra della Nereide e che a torto corregge il Gerhard *Leitfaden zur Vasen-und Terracottensamml.* pag. 47 n. 138.

[3] Similmente sul vaso ruvese *arch. Ztg.* 1872 tav. 70 ed in molti altri monumenti.

[4] Per la posizione di questa figura si vegga oltre gli esempi citati a pag. 266 nota 1 e pag. 268 nota 2 ancora lo specchio etrusco presso Gerhard *etr. Spiegel* IV tav. CCLXXXIII.

diagonali incrociate segnate dal delfino e dalla figura della Nereide formano un piacevole e felice contrasto, offre grandissima analogia con quella della donna alata appesa al toro, con la quale forma evidentemente un « pendant ».

I diversi esemplari di questa aretta [1] differiscono alquanto nella loro grandezza ed anche in alcuni punti secondarii della rappresentazione, specialmente nella posizione della face più o meno inclinata. Conservano generalmente tracce di colori. Un' esemplare presso di me, unico nel suo genere perchè avea la medesima rappresentanza ripetuta due volte (ora manca la metà sinistra), è importante per darci un idea della dipintura di queste arule eseguita talvolta in modo molto dozzinale ed addirittura rozzissimo: trovasi riprodotto al n. 9 della tav. Xa dei *Mon.* I fondi sono neri, nere anche le onde del mare; il delfino era turchino nella parte di sopra, color carne nella parte di sotto ed avea gli occhi neri; il panneggio della Nereide, il cimiero dell' elmo e la fiamma della face sono di color rosso;

[1] Ne conosco più di quindici esemplari: cinque nella sala delle terrecotte del nuovo museo Capitolino (uno di questi fu pubblicato nel *Bull. d. comm. arch. munic.* 1875 tav. VI-VIII n. 3 e pag. 50 « Tetide recante le armi ad Achille »); due presso la Commissione archeologica comunale; tre presso di me; uno presso il sig. Luigi Costa; uno presso il sig. Leone Nardoni e diversi presso i negozianti di antichità. Ne esiste oltreciò un esemplare nel Museo di Berlino proveniente dalla collezione Bartoldiana (Panofka *mus. Bartoldiano* pag. 152 n. 57 = Gerhard *Leitfaden* ecc. pag. 47 n. 133) ed uno a Parigi « rapporté de Sicile par feu M. Dufourny, de la collection duquel il a passé dans le cabinet du roi » (Raoul-Rochette *mon. inéd.* pag. 43 e tav. VI n. 2). — Due arette di forma e tipo uguali alle romane furono rinvenute presso Genzano, allorquando si fece il nuovo cimeterio nel luogo detto « i Baccelli »: questa notizia la debbo al sig. Nardoni, il quale oltre alla romana possiede anche una di queste due arule genzanesi.

gialli sono l'elmo e la face; la Nereide color carne con capelli color morellone scuro; sulla cornice e la base una fascia rossa. –

Nel *Bull. d. comm. arch. municip.* 1875 p. 255 è registrata al n. 11 un'arula « con Nereide su ippocampo »[1]. Posso assicurare che una tale aretta non esiste presso la Commissione archeologica ed è quindi certo che il solito delfino sia stato scambiato con un'ippocampo. Aggiungerò che anche le due arule « con rilievo rappresentante Teti sopra delfino portante la spada e lo scudo di Achille » (ivi 1874 p. 260 n. 20 e 21) non sono altro che due esemplari del tipo orora descritto, nei quali la face e l'elmo non troppo ben espressi furono creduti la spada e lo scudo.

12. (*Mon.* tav. Xa n. 6). Una giovane donna rivolta a sinistra siede, con le gambe leggermente incrociate, sul dorso d'un delfino che va verso destra. La bellissima figura è nuda tranne la gamba destra che è avvolta da un manto il quale le scende dagli omeri; poggia la mano del braccio sinistro sulla pinna dorsale del delfino, mentre con la destra alzata a livello della spalla essa tocca leggermente la coda del medesimo[2]. Il capo ora distrutto era rappresentato di faccia: rimangono ancòra chiari indizi della ricca chioma con due lunghi ricci che cadono sugli omeri.

Questo gruppo, in cui non saprei se più debbasi lodare la bellezza del disegno e la franchezza della modellatura, ovvero la semplicità della composizione, rappresenta indubitatamente una Nereide trasportata dal suo delfino. Lascio però anche qui indeciso, se

[1] Cf. anche Heydemann *Nereiden* ecc. nota 43 n. 9.

[2] Per la posa di questa figura cf. in genere: *Mon. d. Inst.* vol. VI (1860) tav. XLIV n. 6 (stucco di un sepolcro sulla via Latina).

l'artista ideò una semplice composizione di genere, oppure se non pensò piuttosto a rappresentare una Nereide del seguito di Teti recante le armi di Achille.

Se vi è qualche cosa che possa turbare l'eccellente effetto della composizione, è solo la curiosa idea dell'artefice di rinchiudere questo idillio marino fra due larghi pilastri di ordine dorico. Noterò in ultimo che manca qualsiasi indicazione del mare, e quantunque il rilievo conservi ancora alcune tracce di pittura (rosso vivace in alcune parti del delfino), non parmi probabile che le onde del mare fossero qui state rappresentate per mezzo della sola pittura.

Unico esemplare rinvenuto presso la via Merulana nell'estate 1879 e conservato presso la Commissione archeologica comunale. È alto 0,265, largo di sopra 0,235, di sotto 0,245.

13. *Tipo A* (*Mon.* tav. X n. 6). Ai due lati di una donna che suona le doppie tibie, sono rappresentate in differenti posizioni di danza due giovani donne. La suonatrice di tibie che è ritratta di faccia, veste un lungo e poderoso doppio chitone cinto [1] ed ha oltreciò un manto o velo che le si gonfia dietro la testa e le spalle a guisa di arco. Delle due danzatrici quella a destra è rappresentata di profilo verso la figura centrale: è ignuda salvo un manto che posando sul braccio sinistro le passa dietro il dorso e sulla spalla destra; colla mano dell'altro braccio alzato all'altezza della testa essa solleva il panneggio, dalle cui pieghe è

[1] È quasi identica la suonatrice sopra una tazza etrusca (Gerhard *Trinkschalen u. Gefässe* tav. X n. 1), la quale anche nel rimanente può servire di confronto alla scena rappresentata sulla nostra aretta. Cf. in genere anche un lato dell'ara chiusina *Mus. etr. chiusino* I tav. II e lo specchio prenestino *Bull. d. Instit.* 1870 p. 103 n. 5.

velato il braccio. La seconda danzatrice, rivolta con la sua figura interamente nuda allo spettatore, ha le gambe incrociate e la parte superiore del corpo piegata in dietro, mentre le braccia appariscono serrate sul petto: tiene però in ciascuna mano un piccolo oggetto che sembra battere l'uno contro l'altro e che perciò avrà attinenza con la danza e la musica. Similmente alla suonatrice di tibie ha un panneggio svolazzante in guisa di arco intorno alle spalle e dietro la testa; anche la chioma disciolta svolazza nell'aria. Le sta al lato e quasi dietro un Pane barbato di piccole dimensioni che imita in certo modo l'atteggiamento della danzatrice senza però incrociare le sue gambe caprine. Nella mano del braccio destro pendente tiene una corona, l'altro braccio non è ben espresso, ma era certamente alzato per sorreggere forse in modo burlesco la bella danzatrice nel pericoloso momento della sua ardita movenza in dietro [1]. Quell'oggetto che comparisce sopra la testa di Pane, assomiglia più ad una piega di panneggio che al *pedum* del piccolo dio. La scena è fiancheggiata da due colonne o pilastri di ordine ionico, sui quali scorre l'epistilio con la cornice superiore dell'aretta.

Alcuni esemplari hanno tracce di dipintura: color rosso nel corpo del piccolo Pane e nella parte inferiore del chitone della suonatrice di tibie, turchino chiaro nella parte media sovrapposta del medesimo chitone e nel panneggio che vela il braccio della danzatrice in profilo, rosso più o meno scuro alle teste

[1] Pel gruppo di queste due figure cf. in genere le figure bacchiche sostenute da piccoli Satiri, Pani ecc., per es. *Mus. etr. vatic.* (ed. 1ª) I tav. LXXXV n. 6. L'atteggiamento del piccolo Pane è uguale sopra una inedita terracotta esistente nel nuovo museo Capitolino.

e capelli delle tre figure principali, violetto nel manto inarcato della danzatrice ignuda. I fondi del rilievo neri.

Esiste in quattro esemplari: uno intero presso il sig. Aug. Castellani, due più o meno frammentati presso di me (questi un poco più grandi e con le figure di proporzioni più svelte) ed un piccolo frammento presso la Commissione archeologica comunale (rinvenuto nel Novembre 1879).

Tipo B (tav. d'agg. R n. 1). Questa variazione del tipo precedente esiste soltanto in un frammento presso di me (parte sinistra d'un aretta), nel quale sono conservate due sole figure (la danzatrice a sinistra e la suonatrice di tibie), per cui riesce impossibile indicare tutte le differenze. Sembra però certo che in questo tipo, il quale in confronto di *A* è di arte rozza, fossero rappresentate solamente le tre figure principali. Manca il Pane e la composizione non era fiancheggiata dalle due colonne: anche la posizione della danzatrice e la veste della suonatrice offrono notevoli variazioni.

14. (*Mon.* tav. X n. 12). Testa giovanile rappresentata di faccia con i capelli alquanto arricciati pendenti in piccole partite sulla fronte ed in masse più lunghe attorno le gote. Non esiterei a riconoscervi addirittura uno dei due Dioscuri, se non mancasse qualsiasi attributo distintivo di quei giovani eroi: tanta è la somiglianza che offre questa testa con l'effigie de' Dioscuri. Parmi tuttavia che la denominazione di Dioscuro possa essere accettata, quando si consideri che i Dioscuri furono rappresentati anche senza il pileo acuminato, principale loro distintivo [1].

[1] Così sopra un rilievo marmoreo del museo di Sparta, cf. *Mittheil. d. arch. Inst. in Athen* 1877 pag. 389 n. 209.

Lo spazio sopra e sotto la testa è riempito di un rabesco ornamentale formato da quattro nastri giranti in guisa di volute, i quali due per due sono stretti nel punto di contatto da un anello.

Esiste in tre esemplari: uno presso di me, uno presso la Commissione archeologica comunale ed uno nella sala delle terrecotte del nuovo museo Capitolino. Questo fu già pubblicato nel *Bull. della commiss. arch. municip.* 1875 tav. VI-VIII n. 2, ove la testa fu interpretata per « maschera scenica » (pag. 50).

15. (*Mon.* tav. X n. 10). Nella parte decorativa secondaria perfettamente uguale alla precedente è quest'altra aretta, nel cui centro fu raffigurata di faccia una testa giovanile che sembra essere di donna, sebbene di proporzioni assai larghe, sopratutto nella parte inferiore del volto. I capelli lievemente ondeggiati, nei quali sopra la fronte si scorge una semplice benda, sono distribuiti in due partite e circondano la faccia in modo piuttosto monotono come una parrucca.

Esiste in quattro esemplari: due presso la Commissione archeologica comunale [1] e due presso di me; tutti sono riprodotti da forme diverse e molto stracche.

16. *Tipo A* (tav. d'agg. R n. 3). Maschera comica situata di faccia e coronata nel consueto modo da una corona fasciata, con nastri pendenti ai due lati da un gruppo di foglie di ellera, nel cui centro una bacca ederacea.

Esiste in due esemplari consimili presso la Commissione archeologica comunale. Il frammento riprodotto nella nostra tavola fu rinvenuto nel Novembre 1879 presso la via Rattazzi: tutta la superficie del lato figurato è ricoperta di color rosso sovrapposto alla solita

[1] Uno di questi con molte tracce di rosso nei fondi.

tinta bianca; solo alcune linee nella cornice superiore e nella base, le pupille e gli scuri nell'interno della bocca sono dipinti in nero.

Tipo B (*Mon.* tav. X n. 9). In alcuni esemplari quasi tutti mal riusciti la maschera apparisce alquanto variata e di tipo più pronunziato volgare, più locale: in vece della corona una semplice tenia, al posto della bacca ederacea un fiore; oltreciò occhi sporgenti e due masse indistinte fra le gote ed il nastro pendente.

Ne conosco quattro esemplari tutti con tracce di colore rosso più o meno visibili: uno nella sala delle terrecotte del nuovo museo Capitolino, uno presso la Commissione archeologica comunale, uno presso il sig. Aug. Castellani, uno presso di me. In questo appariscono sull'infima fascia della base alcune lettere in rilievo, impresse con la stessa matrice. Sembrano esser state soltanto quattro lettere

[illegible] C O S

(vedi il fac-simile alla tav. d'agg. B n. 6). Ma la conservazione imperfetta non permette di dire quale fosse la prima.

17. (*Mon.* tav. Xa n. 3). A sinistra Afrodite, ignuda la parte superiore del corpo, mentre un manto che le scende lungo il dorso le avvolge dal ginocchio in giù la gamba destra, è tutta intenta o ad assestare i suoi capelli oppure a portare l'orecchino all'orecchio sinistro. È rappresentata di faccia e ritta in piedi. A destra un giovane alato, di statura grande quanto la dea o poco meno, anch'esso stante e raffigurato di faccia, regge con la destra uno specchio, nel quale mirasi la dea; nella sinistra abbassata tiene una benda. La faccia di questa figura, che dovremo chiamare Eros, era rivolta un poco alla dea, ma è ora distrutta. Fra

le due figure sta un arnese che assomiglia ad un piccolo tavolino con due gambe a forma di zampe d'animale; siccome però sopra di esso apparisce sufficientemente chiaro un cuscino, sarà più giusto riconoscervi un sedile. Sul cuscino posa un oggetto basso quadrato, forse una cassetta, e sopra questa un'altro oggetto basso di forma cilindrica (una cista?).

La descritta scena di toeletta è fiancheggiata da due colonne scanalate con capitelli di ordine ionico composto, che sorreggono l'epistilio con la cornice superiore dell'arula. Sulla parte figurata non si scorgono più tracce di colori; i lati stretti però dimostrano esser stata dipinta anche questa aretta, essendovi indicate con color rosso tre linee o fasce orizzontali, una nel mezzo e le due altre alle estremità superiore ed inferiore.

Unico esemplare presso il sig. Aug. Castellani che ne ignora la provenienza. Alcuni avanzi di terra ancora aderenti però, che è precisamente quella dello strato vergine esquilino, mi inducono a ritenerla proveniente dalla necropoli dell'Esquilino.

18. (tav. d'agg. R n. 2). Fra due colonne scanalate del tutto simili a quelle della precedente aretta è rappresentata di faccia e con le ali spiegate verticalmente una Sirena in posizione perfettamente simmetrica. La metà superiore della figura è umana, quella inferiore di uccello con la coda aperta a guisa di ventaglio. Un breve vestito che giunge fin dove principia la configurazione di uccello, le vela come sembra soltanto il petto. Le braccia sono per metà abbassate ed in ciascuna mano tiene una face ardente [1]. Sotto

[1] Quantunque la conservazione del rilievo lasci a desiderare, le faci mi sembrano accertate. In ogni modo non si tratta di tibie, alle quali si potrebbe pensare a prima vista: ne è sicura prova la

la face a sinistra apparisce qualche cosa che non ha forma nè regolare nè abbastanza caratteristica per avere un significato: parmi che altro non sia se non che un pezzo di argilla caduto sul rilievo, quando era ancora fresco, e questa supposizione è in certo modo confermata dal fatto, che nel posto corrispondente a destra manca qualsiasi traccia d'un simile oggetto, il quale in una composizione tanto simmetrica come la presente non avrebbe dovuto mancare.

Fra la Sirena rappresentata in questo rilievo e quella dell'aretta n. 3 corre una differenza stilistica grandissima; ma quantunque nella presente tutte le forme accennino ad un'arte la più sviluppata, la figura con tanta simmetria disposta dimostra evidentemente essere derivata da un originale molto più antico.

Unico esemplare presso il sig. Al. Castellani: fu rinvenuto nella metà di Gennaio 1880.

19. (tav. d'agg. P). Nella facciata di questa incompleta aretta di dimensioni molto maggiori del solito [1] è rappresentata una Baccante seduta e giacente sopra una pantera rivolta a sinistra, la quale come in tanti monumenti bacchici tiene alzata una delle zampe anteriori. La Baccante appoggia il lato destro della sua figura al collo dell'animale abbracciando questo con la destra e rivolgendo a sinistra la testa coronata di foglie; la mano sinistra posa leggermente sull'asta del capovolto tirso ornato di nastri che essa tiene in spalla. Rimangono ancora gli avanzi de' lunghi calzari della Baccante,

forma di quei due bastoni più grossi nella parte superiore e più affinati in quella rivolta in giù, ove sono retti dalla Sirena. Anche ciò che dobbiamo ritenere per la fiamma, non troverebbe spiegazione, se si supponessero rappresentate le tibie. Del resto ritroviamo la face in mano di una Sirena sopra una gemma di stile etrusco (Cades impronte gemmarie vol. 18 Arpie n. 4 = *Arch. Ztg.* 1852 tav. XLIV n. 3).

[1] Massima altezza della parte conservata 0,225, larghezza 0,27.

la quale del resto è perfettamente nuda, meno che la coscia destra è avvolta da un manto, sul quale è seduta e che in due partite pende dalla groppa della pantera [1].

Il rilievo conserva parecchie tracce di dipintura: i fondi erano neri, il corpo della pantera rosso chiaro, il panneggio, i nastri del tirso, la lingua dell'animale e parte della cornice superiore erano dipinti con rosso vivace; i stivali erano turchini.

Unico esemplare presso la Commissione archeologica comunale.

20. (*Mon.* tav. X n. 11). Il frammento qui riprodotto spetta ad un'aretta che per la sua grandezza supera tutte le altre. Nella sua integrità misurava 0,32 in larghezza e almeno 0,25 in altezza. Quel che rimane – appena la metà – è tuttavia sufficente per poter ricostruire con somma certezza la rappresentanza che l'ornava.

Da un gruppo ovvero calice formato da foglie di ninfea ripiegate – erano forse tre – sbuccia nel bel mezzo una testa muliebre rappresentata di faccia. Ha ricca capellatura vagamente disposta in due partite; agli orecchi porta un cerchietto ed avea anche un monile o collana che sia. Tutto lo spazio vuoto a destra e a sinistra della testa era riempito da un viticcio ornamentale molto semplice e di squisito disegno, che nascendo presso il collo della figura dal calice di foglie si dirama attorcigliandosi a spire nella parte superiore, in cui è formato a fettuccia [2]. La cor-

[1] È perfettamente identica la Menade giacente su pantera che adorna il fregio di terracotta presso Campana *ant. opere in plastica* tav. CVIII n. 2: l'imitatore romano però omise gli stivali.

[2] Teste di donna che fra ricchi rabeschi sbucciano da un gruppo di fogliami sono molto frequenti in vasi dipinti dell'Italia meridionale e spesso si ritrovano in monumenti di arte etrusca: cf. per es.

nice superiore dell'aretta è intagliata con ovoli di pochissimo rilievo contorniati da un margine sporgente con frammiste le solite lingue serpentine. Si vede chiaramente che l'effetto plastico di questa cornice era riservato alla pittura di cui oggi non si scorgono che alcuni avanzi di bianco che servì di fondo agli altri colori. Nel piano figurato però rimangono non poche tracce dell'antica dipintura, che fu assai accurata. I piani dai quali risalta il rilievo, erano neri, il viticcio di color rosso nella parte interna e giallo in quella esterna, l'unica foglia superstite del gruppo di fogliami parimenti gialla con rosso nei fondi. La faccia della donna era color carne piuttosto carico, mentre il collo mostra una tinta più pallida tendente al giallognolo, i capelli color morellone, e giallo il cerchietto all'orecchio. È poi da notarsi che mentre plasticamente l'orecchino non è rappresentato che dal solo cerchietto, la pittura suppliva il rimanente; quella parte cioè che pendeva dal cerchietto, era espressa con alcune pennellate gialle.

Senza star a ricercare, se alla bella testa nascente dal calice di fogliami più convenga il nome di Afrodite che di altra divinità, dirò piuttosto che fra tutte le rappresentanze delle arule questa si distingue per lo stile tutto particolare. Il bassissimo rilievo, destinato ad esser ravvivato dai colori, e la nobile semplicità del suo disegno rendono la composizione così morbida da raffrontarla soltanto in opere di stile italo-greco.

Unico esemplare presso di me [1].

il sarcofago di Bomarzo *Mon. d. Inst.* I (1832) tav. XLII. Cf. pure il bellissimo fregio di terracotta presso Campana *ant. opere in plastica* tav. XII.

[1] Presso la Commissione archeologica comunale si conserva, come mi avvedo nell'ultimo momento, il frammento di un secondo

Queste sono le arule figurate di provenienza romana che ho potuto raccogliere, vedere, esaminare. La necropoli esquilina rese oltreciò alcune arette liscie senza alcuna rappresentazione [1] e due altre con un semplice ornato architettonico sopra una facciata: di queste ultime avrò occasione di parlare in seguito.

Le arule hanno due forme differenti. Le une assomigliano in tutto a piccole basi quadrate con due lati più stretti; le altre hanno il corpo formato da una specie di tori, piani nella parte anteriore e posti in senso inverso l'uno sull'altro. Quest'ultima forma trova un acconcio confronto nelle are di epoca repubblicana erette a diverse divinità come la palatina, quella di Bovillae [2] e quella recentemente scoperta dedicata al *Verminus* [3], nonchè in quelle rappresentate sopra alcune monete di rame di piccolo modulo col nome di triumviri monetali [4]. Parmi adunque che non siano semplici

esemplare, in cui rimane soltanto la testa e la parte superiore del viticcio a sin. In questa testa, che superiormente è meglio mantenuta dell'esemplare presso di me, apparisce una benda che divide orizzontalmente la chioma in due partite. Nella cornice intagliata ad ovoli rimangono tracce di rosso e nel rimanente avanzi di colori come nell'esemplare già descritto.

[1] Queste, di fattura assai più leggera, perfettamente quadrate e con le cornici in tutti e quattro i lati, sono certamente d'un epoca molto più recente.

[2] Ambedue presso Ritschl *priscae lat. mon. epigr.* tav. LVI e, f.

[3] *Bull. d. comm. arch. municip.* 1876 tav. III, 1.

[4] Cf. Cohen *méd. cons.* tav. XLVIII Asinia 4, tav. XLIX Betiliena, tav. LX Naevia 4 ecc. Gli autori numismatici ravvisano nell'oggetto rappresentato nei rovesci di queste monetine un'incudine da monetario. Col Klausen (*Aeneas und die Penaten* p. 1084 nota 2166) mi sembra invece indubitato che vi si debba riconoscere un ara: e lo deduco non solo dalla forma molto simile alle citate are epicoriche, ma pure dal *sertum* che nella parte superiore vi si vede appeso, il quale non saprei spiegare in un incudine, mentre ben si addice all'ara. Sopra un'esemplare della mia collezione (= Cohen Livineia n. 14)

basette o sostegni qualunque, ma che la loro forma imitante il tipo solenne di talune are epicoriche accenni ad un certo significato sacrale.

Alcune fra quelle appartenenti alla seconda forma sono molto più larghe che alte (cf. n. 3, 4 e quella rappresentata alla tav. d'agg. Q) e possono quindi considerarsi come arette doppie. Tutte poi meno una (n. 2) hanno per tre lati una cornice oppure una semplice fascia sporgente tanto nella parte superiore quanto alla base, mentre il quarto lato, quello opposto al figurato, è liscio: in questo havvi generalmente un buco rotondo per agevolare la cottura, essendo le arette vuote nell'interno. La testata è liscia tranne una sola volta e su questa eccezione tornerò a parlare in seguito. Una cosa però le arule finora venute alla luce hanno comune tutte, ed è che si rastremano quali più quali meno dal basso in alto.

Relativamente alla tecnica di questi monumentini poco è da osservare. Sono senza alcun dubbio riprodotti a stampo ossia per mezzo di una forma e non furono mai ritoccati con lo stecco. Notevolissimo però è il fatto che fra gli esemplari ornati della stessa rappresentazione non ve ne ha due che siano identici per grandezza o che non mostrino qualche varietà nella parte figurata, per cui devesi supporre che per ogni esemplare siasi usata una nuova forma [1]. D'altronde i

si scorge inoltre nella sommità dell' arnese una piccola fiamma, la quale toglierà anche l' ultimo dubbio intorno al suo significato. Il confronto di queste monete con le arule esquiline è tanto più perfetto, inquantochè sopra alcune di esse (Cohen tav. XLVII Aprodia; tav. LIII Cornelia 15; tav. LXIX Valeria 5) l'ara ha la forma di piccola base quadrata perfettamente uguale alla prima forma notata nelle nostre arette.

[1] Si vegga ciò che per manufatti simili opinò il ch. Bruzza nel *Bull. d. Instit.* 1875 p. 245 seg.

rilievi riuscirono il più delle volte tanto indecisi, che farebbero supporre forme alquanto usate e stracche. Questi due fatti contradittorii non saprei conciliarli che in parte, attribuendo cioè il difetto di freschezza soprattutto alla poca cura con cui sarebbe stata impressa la rozza argilla nella forma — noncuranza in parte spiegabile trattandosi di oggetti di poco momento e destinati ad esser ravvivati dai colori.

A qual uso servissero le arule qui pubblicate, non possiamo indicare con precisione matematica ma soltanto approssimativamente. Essendosi trovate non solo sparse nella vasta zona esquilina tutta ingombra di tombe antichissime, di ceneri, di ossami, di lucerne e di vasellame, ma puranche nelle celle sepolcrali medesime [1], non vi può esser dubbio che spettassero alla suppellettile funebre di quelle vetuste tombe. Il carattere funebre lo attesta anche la maggior parte dei soggetti di cui sono ornate, come per es. la Sirena, i demoni che sollevano il corpo d'un defunto, le rappresentanze allusive al culto bacchico, la lotta del Centauro, nè contradicono all'indole funebre Atti, il Dioscuro, le Nereidi, la scena di toeletta. Ma a qual uso pratico fossero destinate nella necropoli esquilina, è più difficile a dirsi. Il quarto lato lasciato disadorno, senza cornice e deformato dal buco per la cottura fa supporre che le arule dovettero essere collocate in un posto che lasciasse visibili solamente tre lati: e a tre soli lati si limitava perciò anche la dipintura. Essendo piana la testata le arule possono aver servito a sostenere qualche cosa. Lo Heydemann [2] pensò che fossero sostegni forse di lucerne o di statuette. Non furono

[1] Cf. *Bull. d. comm. arch. municip.* 1875 pag. 50.

[2] *Nereiden* ecc. nota 43 n. 9.

certo sostegni di figurine, giacchè se così fosse stato, almeno alcune di queste statuette si sarebbero dovute ritrovare, ciò che non avvenne. Molto più probabile all'incontro sembrami la supposizione che sopra queste arule, che già dissi non essere semplici sostegni ma are di piccolo formato con carattere funebre e perciò anche fino ad un certo punto sacrale, si collocassero le lucerne funebri: e di tali lucerne se ne rinvenne nella necropoli esquilina una quantità straordinaria. Non tutte però servirono all'uso che con non poca probabilità loro abbiamo attribuito. Imperocchè fra le arule esquiline ve ne è una (tav. d'agg. R n. 4) la quale ha nella testata un incavo circolare e concavo (diametro 54 mill.) abbastanza profondo (14 mill.): segno evidente che l'uso pratico di quest' arula fosse ben diverso da quello, cui servirono tutte le altre, mentre forma e posizione del piccolo bacino rendono quasi indubitato che servisse sia per versarvi il liquido della libazione, sia per mettervi i carboni sui quali incendiavansi i granelli d'incenso [1]. E qui giova osservare che fra i due diversi usi supposti per le nostre arule esiste una stretta relazione; imperocchè abbiamo alcune arette di epoca imperiale in cui è incorporata una lucerna, mentre nella parte superiore hanno una cavità la quale non può aver servito ad altro che per mettervi o bruciarvi le offerte [2].

[1] Siffatta aretta da me posseduta e che nominerei addirittura un *arula turicrema*, è adorna di due nastri in forma di volute stretti nella parte superiore da un anello (come nei nn. 14, 15; cf. anche p. 288) e di una palmetta nascente in senso inverso fra le due volute. Il medesimo ornato hanno le già menzionate due arule conservate nella sala delle terrecotte del nuovo museo Capitolino, ma in queste la testata è liscia (almeno in una; l'altra è mancante in quella parte).

[2] Di queste arule lychnifore se ne ha per es. una presso d'Agincourt *rec. de fragm. de sculpt. ant.* tav. XXII n. 9.

Questione assai più grave ed importante per noi è quella intorno allo stile dell'arte rappresentato dalle arule esquiline, e dipendente da questa la questione sul luogo ove furono fabricate. Nella descrizione dei singoli tipi ho cercato di metter in rilievo i punti caratteristici delle rappresentazioni, e chiamando nelle annotazioni in confronto le analogie più salienti ho preparata la risposta al quesito in primo luogo proposto: ora non resta che trarre la somma di quelle osservazioni. La maggior parte dei soggetti rappresentati sulle arette esquiline ha relazione più o meno diretta con monumenti figurati di arte italica e segnatamente con monumenti etruschi. Ciste prenestine, urne e specchi etruschi, vasi dipinti di fabrica più o meno locale hanno fornito i punti di confronto e di contatto non solo in genere, ma anche per alcune particolarità molto dettagliate. Avrei potuto aggiungere anche il confronto della pittura campana, in cui ricorrono alcuni de' soggetti delle arette trattati in maniera consimile, come per es. le figure muliebri appese ad animali marini su pitture pompeiane e stabiane (cf. Helbig *Wandgemälde* n. 1027 e segg.)[1]. Le figure alate e le donne con calzari, collana ed armille, ma ignude nel resto della figura ci hanno finalmente portato addirittura all'arte etrusca. Con tali confronti possiamo adunque pronunziare un giudizio abbastanza sicuro e sarà: che mentre le rappresentanze delle nostre arule possono dirsi prodotti dell'arte italica in genere, la maggior parte di esse rivela un gusto decisivamente etrusco. Non tutte però appartengono alla stessa tendenza e

[1] Fra le Nereidi portate da mostri marini che adornano il podio dell'esedra nella casa di Meleagro (reg. VI isola IX n. 2) la più somigliante alle nostre rappresentazioni è quella accompagnata dal toro marino.

direzione stilistica ed artistica. Vi sono motivi che si accostano per concetto e per invenzione moltissimo al gusto etrusco o che sono addirittura di indole etrusca, come per es. la figura a quattro ali suonante la tibia (n. 1), la testa alata di tipo simile ad Atti (n. 7), i due genî in posa araldica (n. 8), la figura alata cavalcante la leonessa (n. 9), la donna alata al toro (n. 10)[1], la maschera comica (n. 16 tipo *B*); ma vi sono anche tipi, in cui gli elementi locali sono molto meno sensibili e che possono perciò esser riguardati come più dipendenti dall'arte greca che non gli altri. Di questo genere sono per certi riguardi per es. la Sirena di stile arcaico (n. 3) e la bellissima scena del morto sollevato da' due demoni alati (n. 4), e sotto un'altro punto di vista la Nereide seduta sul delfino (n. 12.) e la delicata testa muliebre nascente dal calice di foglie di ninfea (n. 20).

All'arte etrusca accenna oltreciò la pronunziata tendenza al decorativo. È vero che molti fra i soggetti rappresentati sono già da per sè decorativi; ma è altresì innegabile che alcuni che non lo sono furono per così dire forzati a divenir tali. La lotta del Centauro per es. fu ridotta a quell' indifferente aggruppamento di due figure appunto per l'eccessiva tendenza decorativa e per voler accomodare la rappresentanza nel dato spazio, ciò che fu anche in altre arti la causa di forzate disposizioni o di aggiunte che altrimenti non si sarebbero fatte.

All'Etruria finalmente accennano pure alcune particolarità nella dipintura e la scelta dei colori in questa adoperati. Il nero usato quasi esclusivamente pei

[1] Agli esempî già citati per la posa di questa figura si aggiunga ancora l'Europa sopra una oinochoe ateniese presso Stackelberg *Graeber der Hellenen* tav. L.

fondi assieme al frequente rosso nelle figure sono colori che con speciale predilezione furono insieme adoperati nella pittura etrusca, massime nei sarcofaghi; ed etrusca è anche la maniera di rinforzare i contorni delle figure a rilievo con una linea a colore (per es. in urne di terracotta): sistema tecnico, che – sia detto per incidenza – trova un confronto nel canaletto che circoscrive talvolta i contorni delle figure in rilievi marmorei greci della miglior epoca [1].

Avendo dunque stabilito che l'arte delle arule esquiline non è romana, ma di gusto essenzialmente etrusco, resta ora a sapere ove fossero fabricate. Furono importate dall'Etruria oppure fabricate in Roma stessa? Lasciando in disparte quelle, di cui ignorasi od è molto incerto il luogo di ritrovamento [2], noi abbiamo veduto nel corso della descrizione dei singoli tipi che alcune arette perfettamente identiche a quelle trovate sull'Esquilino si rinvennero anche altrove. Se ne trovarono due presso Genzano ed una proviene secondo il Raoul-Rochette dalla Sicilia; a queste aggiungasi la forma ossia la matrice d'un aretta del tutto simile alle nostre, ma con rappresentanza finora non ovvia in quelle di Roma (combattimento?

[1] Cf. *Mittheil. d. arch. Inst. in Athen* 1877 pag. 408; *Ann. d. Inst.* 1860 pag. 472.

[2] Cf. pag. 265 (Parigi e Copenhagen); pag. 270 nota 1 (Berlino e Parigi). Di più un'arula doppia esistente presso il nostro Istituto che non abbiamo data in disegno essendo molto mal conservata. Vi è raffigurata una biga in corsa a d. guidata da una figura alata; anche i cavalli sono alati, non solo al dorso ma pure ai piedi (cf. Micali *mon. ined.* tav. XXXIX n. 2, l'avorio tarquiniese *Mon. d. Inst.* VI (1860) tav. XLVI n. 2 ed in genere *Ann. d. Inst.* 1860 pag. 479 seg.). Nello spazio vuoto fra le zampe de' cavalli corre parimenti a d. un piccolo quadrupede, forse un cane (cf. *Mon. d. Inst.* II (1835) tav. XVIII; *Mus. etr. chiusino* II tav. CLXXXII).

fra due guerrieri) proveniente da Ardea [1] e finalmente un'arula doppia ornata di due identiche teste muliebri in forma di mascheroni poste fra nastri a volute e divise da una palmetta, che per la nota cortesia del possessore sig. Al. Castellani abbiamo potuto riprodurre sulla tav. d'agg. Q: questa fu acquistata in Napoli e potrebbe perciò provenire dall'Italia meridionale; ma qualunque ne sia la provenienza, va molto notato il caratteristico ornato dei nastri a volute stretti due per due da anelli, il quale ricorre sopra tre arette esquiline [2]. Nell'Etruria all'incontro, ove dopo le osservazioni intorno allo stile ci saremmo aspettati di trovarne in gran copia, non ne fu rinvenuta che una sola e questa neanche figurata, ma con semplice ornato [3]. Può essere che fra le poche d'ignota provenienza l'una o l'altra provenga dall'Etruria o che qualche altra siasi colà trovata, senza che a noi ne sia giunta la notizia; in ogni modo però va notato, che arette uguali alle romane furono trovate nel Lazio e nell'Italia meridionale [4] compresa la Sicilia anzichè nell'Etruria. Sembra adunque che debba esser abbandonata l'idea dell'importazione dall'Etruria e stabilita

[1] D'Agincourt *rec. de fragm.* tav. XXXIII (= Micali *ant. mon.* tav. XX n. 2) e pag. 88 sgg.: « l'époque du style de l'art n'est pas décidée: peut-être faut-il y reconnaître celle de la sculpture, passant de l'étrusque au romain ».

[2] Un'esemplare del tutto identico, meno che la palmetta nel centro è sostituita da altro ornato, esiste nel Louvre (2ª sala della collezione Campana), come mi comunicò l'amico prof. Barnabei.

[3] Si rinvenne presso Nazzano (*Bull. d. Inst.* 1873 pag. 121) e sembra esser stata del tutto simile a quelle menzionate a pag. 284 nota 1.

[4] Il sig. G. Koerte ebbe la gentilezza di comunicarmi che nel museo di Berlino esistono alcune terrecotte provenienti dal noto santuario scoperto nella necropoli di Capua ed illustrato dal sig. von Duhn (*Bull. d. Inst.* 1876 p. 171 sgg. 1878 p. 18 sgg.), le quali « sembrano

piuttosto la fabricazione locale. E tale supposizione è veramente o appoggiata oppure non contradetta da alcuni fatti di qualche momento.

Il più importante fra i criterii per risolvere la presente questione avrebbe potuto ottenersi dalla qualità dell'argilla adoperata nella fabricazione delle arule esquiline. Ma dall'esame dell'argilla, nel quale ho potuto valermi della somma perizia del ch. cav. M. St. de Rossi, risultano e potrebbero ancora risultare dati, che mentre non contradicono alla fabricazione locale, non escludono però la possibilità che le nostre arette siano state fatte nell'Etruria stessa, come meglio si vedrà dalla lettera direttami dal sig. de Rossi che qui inserisco ringraziando l'illustre scienziato:

« avere una certa relazione con le arule esquiline. Sono molto strette « (in grossezza) ed hanno superiormente un incavo quadrangolare « allungato per deporvi qualche cosa. Nel lato anteriore sono ornate « di rappresentazioni in rilievo:

« 1) n. dell'inventario 7203. Figura di faccia sopra un delfino « a sin. vestita di chitone che è caduto dalla spalla d. Nella d. tiene « una specie di verga. Il sesso non è chiaro, la veste accenna ad una « femmina, quantunque il petto non abbia prominenza. Ai quattro « angoli altrettanti piccoli pesci, forse delfini. Al margine sin. alcuni « incavi che potrebbero essere l'indicazione di onde [?]. Nei lati stretti « un rozzo ornato a rabeschi; il lato di dietro è liscio. Nella testata « un incavo lungo 0,13, largo 0,042 e profondo 0,015 incirca. Lavoro « rozzo. Alt. 0,205, larg. 0,163, spessore 0,065.

« 2) n. dell'inventario 7313. Donna cinta di *stephane* ornata di « rosette sopra un cavallo marino a sin., di faccia. La parte superiore « della figura è ignuda; con la sin. tiene il lembo del manto che si « rigonfia in forma di arco. Sotto quattro teste di delfini ed alcune « onde. Ha superiormente il solito incavo; nell'interno è vuota ed ha « un buco per la cottura nel lato di dietro. Alt. 0,165, larghezza di « sopra 0,087, di sotto 0,13, spessore 0,06.

« 3) n. dell' inventario 7206. Gorgoneion alquanto rozzo. Nel « fondo dell'incavo quadrangolare nella testata si scorgono due piccoli « fori. Alt. 0,09, largh. 0,102, spessore 0,07 ».

Chiarissimo Signore!

Ella mi richiede, se dall'esame dell'argilla e del suo impasto e cottura potrebbesi illuminare la ricerca del luogo di fabricazione delle arule fittili, che Ella si propone illustrare. Osservando bene i saggi delle varietà di quelle arule da Lei inviatimi, sembrami vedere non esservi differenza essenziale fra loro. La maggiore o minore manipolazione e finezza dell'impasto e la varietà del grado di cottura possono dare alcune apparenze di diversità della roccia, dalla quale furono ricavate le argille; mentre in verità poi si riconoscono in tutte i minerali ed i caratteri dell'argilla proveniente da ceneri e da tufi vulcanici. Ella sa bene, che il terreno vulcanico nella nostra regione è comune al Lazio ed all'Etruria: e quando anche una analisi chimica ci svelasse, se la base generale dell'argilla fosse silicea, ovvero feldspatica, non avremmo in ciò un mezzo per assegnare la provenienza pel primo caso al Lazio, pel il secondo all'Etruria. Imperocchè quantunque nelle rocce vulcaniche etrusche predomini la base feldspatica, e nelle laziali la silicea, il limite geologico non corrisponde allo storico ed al geografico. Quindi i tufi feldespatici ricuoprono anche tutta la campagna romana nella sinistra del Tevere. Negli stessi monti laziali, che in superficie presentano rocce silicee, non mancano in basso le rocce feldespatiche. Così pure nei vulcani etruschi possono esistere alcuni centri più o meno limitati di formazioni vulcaniche a base silicea. Quindi concludo che l'esame dell'argilla nelle terrecotte, di cui si tratta, che non sono di quella estrema rozzezza e mancanza di cottura, che lascia la roccia quasi intatta, come avviene nelle stoviglie preistoriche, riuscirebbe dubbioso e nel caso presente quasi del tutto incon-

cludente, attesa la possibile estrazione di argille identiche o quasi identiche in parti storicamente diverse della nostra zona vulcanica tirrena.

Roma 7 Febbraio 1880

M. St. de Rossi.

Se dunque l'argilla è tale che le arule esquiline possono esser riguardate come prodotti o del Lazio o dell'Etruria, egli è chiaro che fra le due possibilità diverrà più accettabile quella che sia appoggiata da altri dati. In verità non abbiamo finora trovato altro indizio che secondi la fabricazione nell'Etruria stessa fuorchè lo stile dell'arte, il quale è di gusto essenzialmente etrusco. Lo stile dell'arte però non è per sè solo un'indizio stringente; tanto più che si tratta di arte etrusca, la cui influenza risentivano anche altre regioni. All'incontro l'altra possibilità ammessa dall'esame dell'argilla è appoggiata da due fatti, i quali mi sembrano contribuire a rendere accettabile questa seconda supposizione.

Anzitutto la fabricazione locale in genere è attestata dalla matrice di aretta rinvenuta ad Ardea. A Roma poi si trovò sull'Esquilino insieme a varie arette un frammento di matrice di argilla uguale a quella adoperata per la fattura della maggior parte delle arule stesse, il quale ha tutta l'apparenza di aver servito alla riproduzione di un'arula a semplice ornato[1].

Esaminiamo ora il secondo fatto. Sopra non poche delle arule di cui si tratta, si osservano, ora nella testata, ora nel quarto lato liscio, ora in altra parte taluni segni, che dall'artefice o figolo stesso furono

[1] Presso di me. Alla tav. d'agg. B n. 5 è riprodotta la matrice e al n. 5a il getto da essa ricavato.

graffiti, quando l'argilla era ancora molle. Questi segni che ho riuniti sulla tav. d'agg. R[1], possono confrontarsi con le note incise sui massi tufacei impiegati nel muro di sostruzione dell'aggere serviano[2], giacchè alcuni rappresentano lettere, altri sono segni convenzionali. Ma come in questi dell'aggere riesce talvolta difficile il dire quali siano veramente lettere e quali note convenzionali, così anche i segni graffiti sulle nostre arette non possono esattamente dividersi in due gruppi di lettere e di semplici note. Certo si è che i segni dal n. 7 al n. 21 corrispondono in tutto alla forma di lettere; ma è altresì possibile che l'uno o l'altro fra i pochi che seguono, debba mettersi nel gruppo delle lettere[3], come dall'altro canto non è impossibile che per es. i nn. 11, 12 invece di essere la lettera Ç siano semplicemente segni convenzionali.

[1] I nn. 7, 29 trovansi sopra arette del tipo 13 *A*; n. 8 è nell'aretta tipo 10 *D*; i nn. 9, 10, 12-14, 23, 24 sopra arette tipo 11; i nn. 11, 15, 16, 18-22, 26, 27 sono graffiti sopra arette tipo 10 *A*; n. 17 è sull'aretta tipo 18; n. 25 trovasi sopra l'arula tipo 9; n. 28 è segnato sopra un aretta del tipo 16 *B*. Oltrecciò ho osservato nella testata di tre arette una specie di marche impresse. La prima (tipo 10 *A*, nella sala delle terrecotte del nuovo museo Capitolino) è rettangolare bislunga, piuttosto complicata e contiene due verghe che saranno forse due tibie; al lato vi è il segno ⊥ incavato. La seconda (aretta tipo 10 *B*, ivi) è una piccola impressione rotonda e concava con un × oppure + rilevato; la terza (aretta tipo 10 *A* presso la Commissione archeologica comunale) è troppo danneggiata per essere descritta, ha però qualche somiglianza con una cetra. — Sul listello dentato di un'altra finalmente (tipo 10 *A*, ivi) apparisce un segno simile ad una T in rilievo e parte d'un altro: non so se ambedue casuali.

[2] Bruzza negli *Ann. d. Inst.* 1876 p. 72 segg. e nel *Bull. d. comm. arch. comunale* 1878 pag. 177 segg.

[3] Così per es. non sarebbe impossibile che il n. 22 fosse una M etrusca che uguale ricorre sull'iscrizione presso Corssen *Sprache d. Etrusker* I pag. 55 n. 1; nè sarebbe improbabile che i segni nn. 23, 24 fossero una Q latina, cf. Ritschl *priscae lat. mon. epigr.* tav. XLIX *Ab*; XLV n. 23. XXV A linea 15.

Noi ci occuperemo soltanto delle lettere come di quelle che per le nostre ricerche hanno una vera importanza. Esaminando questo gruppo di lettere graffite noi troviamo che alcune di esse corrispondono nella loro forma perfettamente a lettere etrusche: così la И retrograda (n. 15), la ⋈ = M = ś (n. 18), e specialmente le due lettere retrograde ᛏↄ (n. 19); lascio da parte la M (n. 14) indubitatamente etrusca, perchè trovasi sull'aretta di Berlino d'ignota provenienza. In altre poi è dubbio se siano etrusche oppure latine, sia perchè tali lettere sono proprie ad ambedue gli alfabeti, sia perchè non essendo certo, come debba tenersi l'aretta per vederle nel senso voluto da chi le tracciò, compariscono per un senso latine, etrusche per l'altro. Così per es. la lettera n. 13 può essere la latina M (oppure l'etrusca M = ś ed anche M [1]), mentre veduta in senso inverso diviene W che è forma specifica etrusca. Lo stesso vale pel n. 20 in cui per un verso ravviseremo due L etrusche oppure latine di forma arcaica e per l'altro verso due P etrusche retrograde. Ma per buona fortuna l'esistenza di lettere latine non è d'uopo fondarla su esempi più o meno contestabili, come questi e come sarebbero pure la C e la S di forma corsiva (n. 10, 17) e le lettere ΓΙΙ (n. 21) che potrebbero equivalere alle latine PE [2], perchè abbiamo un'esempio di scrittura sicuramente latina nell'arula n. 16 tipo *B*.

Sulle arette esquiline adunque havvi lettere le quali corrispondono nella loro forma alle etrusche, e lettere non solo foggiate come le latine, ma anche veramente latine. Mentre l' esistenza di lettere di forma

[1] Cf. Corssen *Sprache d. Etrusker* I pag. 22.

[2] Se all'incontro le osserviamo nella direzione opposta, divengono le etrusche ||Ⅎ.

etrusca è una nuova conferma per l'etruscismo già rivelatoci dallo stile dell'arte, le lettere di forma latina e le vere latine confermerebbero vieppiù l'idea della fabricazione locale già favorita dal ritrovamento di matrici a Roma e in Ardea e non contradetta dalla qualità dell'argilla. La promiscuità di lettere appartenenti ai due alfabeti invero ammette due spiegazioni molto differenti. Una volta cioè essa potrebbe farsi valere per la supposizione, che in un epoca in cui la lingua latina era penetrata nell'Etruria, artefici etruschi abbiano nel proprio paese segnato i loro prodotti con lettere ora etrusche ora latine [1]; mentre una seconda volta potrebbe ritenersi come indizio che le arette furono lavorate da artefici etruschi, non però nell'Etruria ma nel Lazio. Ma dopo la prova per la fabricazione sia romana, sia laziale in genere fornitaci dalle sopra menzionate matrici non possiamo che subordinare a questo fatto la decisione, quale delle due supposizioni sia preferibile, e riassumendo conchiuderemo quindi in questo modo: senza che il nostro esame abbia esclusa la possibilità della fabricazione in regioni etrusche e quindi l'importazione da queste in Roma, le arette tornate alla luce sull'Esquilino sono con maggior probabilità di fabrica laziale, ma furono fatte certamente da artefici etruschi.

La menzione delle lettere e dei segni graffiti sulle arette esquiline ci conduce per via naturale all'esame dell'ultima e principale questione, quella intorno all'epoca cui appartengono le medesime. Dopo le sparse osservazioni fatte nel descrivere i singoli tipi delle rappresentanze non è più necessario fermarci ad ana-

[1] Vedi Corssen *Sprache d. Etrusker* I pag. 30-82.

lizzare minutamente le particolarità e le differenze stilistiche di quei rilievi e cercare passo per passo nello svolgimento stilistico di quella serie di rappresentanze gli elementi che ci possono aiutare a trovare i dati cronologici di cui abbiamo bisogno. Quantunque di questo svolgimento stilistico non sia una fedele imagine l'ordine in cui ho descritto i vari tipi, avendo talvolta preferito di rispettare più il nesso dei soggetti che lo stile con cui furono trattati, quell'elenco dimostra tuttavia, che la serie delle arette esquiline forma quasi una catena non interrotta di saggi monumentali, la quale dall'arte arcaica scende gradatamente fino all'arte la più sviluppata e quasi decadente. È sempre cosa difficile e talvolta anche pericolosa voler fissare la cronologia di certi prodotti d'arte come appunto i nostri per mezzo dello stile, specialmente, quando si tratta di arte etrusca; parmi però che dal punto di vista stilistico siamo tuttavia autorizzati a supporre che fra la fabricazione delle arette di stile arcaico e di quelle che più si avvicinano all'arte decadente, trascorse un periodo di tempo abbastanza lungo. A convalidare o contradire questa supposizione non possono servire alcune fra le notizie relative alla scoperta delle arule sull'Esquilino dateci dal ch. Lanciani nella sua interessante relazione[1], giacchè le arette trovate nel terrapieno che ricuopriva i Puticoli, il quale ci viene indicato quale il posto principale del loro ritrovamento, sono di stile più o meno uguale o che almeno non permette giudicarlo di epoche molto differenti. Anche dalla scoperta di arule di stile molto diverso[2] avvenuta sul finire dell'anno 1879 in un punto

[1] *Bull. d. comm. arch. municip.* 1874 p. 52, 1875 p. 50.

[2] Cioè l'arula ornata con la maschera bacchica (n. 2) unitamente a parecchie con la figura alata appesa al toro (n. 10) e all'aretta n. 20 colla bellissima testa di donna.

della via Rattazzi non possiamo trarre alcuna conclusione, perchè il terreno in cui si rinvennero, era evidentemente ingombro di scarichi di tempi diversi. L'unica notizia degna di esser presa in seria considerazione è quella che leggiamo nella già menzionata relazione del sig. Lanciani *Bull. d. comm. arch. mun.* 1875 p. 50 e 53 seg., e questa non sembra giustificare la supposizione, che i due differenti stili rimarcati nelle arette esquiline segnino due periodi molto distanti fra loro. « Incontro la chiesa di s. Vito furono scoperte ed esaminate due celle sepolcrali di opera quadrata, appartenenti al gruppo dei puticoli. . . . Conteneva la prima . . . . tre tazze a vernice nera lucidissima, un elegante cinerario in nenfro, imitante l'aspetto di una piccola capanna . . , due arule col consueto rilievo di Tetide, e scheggie di una terza. Il secondo sepolcro restituiva un'altra ara di forma non quadrata ma rettangolare . . . con rilievo rappresentante una Sirena ovvero un'Arpia con le ali spiegate ». Più oltre poi ritornando a parlare di questi due sepolcri il sig. Lanciani soggiunge che erano separati fra loro e dai circostanti ipogei per mezzo di intercapedini ovvero ambulacri larghi un metro, che nella prima cella a metà distrutta fu inoltre rinvenuto « un bassorilievo arcaico in peperino »; che il secondo sepolcro perfettamente conservato avea le pareti ricoperte di dipinti e coronate da lastre di peperino, ed il pavimento formato pure di lastre di peperino, e che finalmente oltre la già accennata arula col bassorilievo della Sirena questo sepolcro avea restituito alcuni saggi di vasellame nero e due dindaruoli.

Queste due celle sepolcrali, ambedue di opera quadrata ed ambedue simili nella costruzione e nella misura e divise da un solo stretto ambulacro, celle

adunque che dovrebbero invero ritenersi o contemporanee o almeno fabbricate in epoche non molto differenti, contenevano però la prima arette di arte la più sviluppata, la seconda un arula di stile arcaico. Dobbiamo quindi conchiudere che le arule di stile arcaico fossero fabricate in un epoca non tanto lontana da quella, in cui furono fatte quelle di stile il più sviluppato, oppure che le due celle siano di epoche molto differenti? Il ch. Lanciani da me pregato di darmi ulteriori schiarimenti intorno all'epoca delle due celle in questione ha risposto: « Tutte le celle sepolcrali trovate nell'isolato XXI sono di costruzione quasi identica e di tipo comune. Può darsi che tra la più antica e la più recente ci siano 50 anni, magari 100 anni di differenza: ma non credo possibile dimostrarlo, perchè mancano i criterii e gli argomenti di fatto ». Questi criterii, che forse non potevano apparire dal semplice esame della struttura delle celle, credo ci siano ora forniti nelle due differenti qualità di arule rinvenute nelle medesime. Restringendo dunque più che possibile lo spazio di tempo che secondo tutte le apparenze dovette trascorrere fra la fabricazione delle arule di stile arcaico e quelle di stile il più sviluppato, conchiuderemo che fra queste e quelle passa una differenza di almeno un secolo.

Ciò stabilito, vediamo ora se dalle lettere graffite sulle arette si possano ricavare dati cronologici. È naturale che in questa ultima ricerca non dobbiamo fermarci soltanto sopra il risultato più probabile della fabricazione laziale, ma dovremo tener conto anche della possibilità d'un importazione da regioni etrusche. Se dunque le arule esquiline furono fabricate in Etruria, allora la promiscuità di lettere di forma etrusca e di forma latina è un'indizio che quelle che hanno

cotesti contrasegni – e sono soltanto arule di stile molto sviluppato – non possono essere più antiche dei tempi della seconda guerra punica e delle guerre macedoniche e siriaca [1], non più antiche cioè della seconda metà del sesto secolo di Roma. Se per contrario poniamo la fabricazione laziale che è più probabile dell'etrusca, non si arriva ad una conclusione cronologica stringente, perchè non sappiamo se le lettere che qui dovrebbero essere ponderate, siano sicuramente latine e perchè fra le poche certamente latine niuna ve n'è che abbia la forma diacritica. È vero, che accettando la fabricazione laziale per mano etrusca avrebbe maggior probabilità la prevalenza di lettere latine sulle etrusche. In questo caso potremmo ravvisare nelle lettere nn. 7–9, 16, 20 le latine A, L e P, e tenuto conto della natura speciale di queste isolate lettere graffite che sono ben differenti dalle vere iscrizioni, potremmo quindi stabilire tutto il sesto secolo di Roma come epoca media probabile per la fabricazione delle arette così marcate (tutte di stile molto sviluppato). Quantunque la base sia incerta e perciò anche il risultato non sia sicuro, è sempre molto rimarchevole, che le qualsiasi conclusioni derivate dalle due opposte supposizioni ci portano più a meno alla medesima epoca. Sarebbe opera vana il voler tentare di rinvenire mediante un'analisi minuziosa della forma delle lettere etrusche e con altri raziocinii i termini più precisi, entro i quali cade la fabricazione delle arette di stile sviluppato; contentiamoci dunque di dire che mentre è molto probabile che fra le arette di stile arcaico e quelle di stile sviluppato passi la differenza di almeno

[1] Cf. Corssen *Sprache d. Etrusker* I pag. 30 segg.

un secolo, quest'ultime non sembrano risalire oltre la metà incirca del sesto secolo di Roma.

ENRICO DRESSEL

Nota – Riguardo all'aretta n. 17 il sig. Aug. Castellani ha potuto in seguito appurare che proviene realmente dall'Esquilino (Sant'Antonio), come già avevo argomentato.

VASI ETRUSCHI CON RAPPRESENTANZE RELATIVE ALL'INFERNO

(Mon. dell'Inst. vol. XI tav. IIII, V; tav. d'agg. V).

I tre vasi pubblicati per la prima volta sulla tavola IIII, V de' nostri Monumenti furono scoperti anni fa nella vicinanza d'Orvieto[1] ed ora fanno parte del museo Faina, ben noto ai nostri lettori per i monumenti trovati nell'antica necropoli orvietana e descritti da me negli *Annali* del 1877. L'egregio proprietario, nostro socio corrispondente, li trasportò seco a Roma, ove col suo gentil permesso mi fu dato di presentarli all'adunanza dell'Instituto[2] e se ne poterono cavare i disegni ridotti a cinque settimi sulla nostra tavola.

Dal disegno franco ed alquanto trascurato, eseguito a larghi tratti di pennello, dal color giallo dell'argilla e dal bianco riportato che vi è profuso, finalmente

[1] Non però nella necropoli che circonda la rupe sulla quale giace la città di Orvieto, ma bensì nel circondario, ricco dapertutto di tombe etrusche. Non mi riuscì di avere notizie sul luogo preciso del ritrovamento.

[2] V. *Bullettino* 1876 p. 116.

dal genere stesso delle rappresentanze essi a prima vista si riconoscono come appartenenti all'epoca della decadenza della pittura vasculare e come prodotti di fabbrica locale etrusca; due di essi inoltre sono muniti di iscrizioni nella stessa lingua. L'interesse particolare che destano, sta appunto nelle scene rappresentatevi, essendo rarissimi fra i vasi di quel periodo fabbricati nell'Etruria stessa quelli con rappresentanze tratte dalla mitologia etrusca. Dei tre vasi due (n. 1, 2) sono quasi identici tanto nella forma, che è quella delle anfore con anse tortili, quanto nelle rappresentanze, che non differiscono l'una dall'altra se non in alcune particolarità di minore importanza. Incominciando dalla sinistra di chi guarda vi si scorge Cerbero tricipite[1] e dalla coda di serpente, incatenato alla porta dell'inferno, la quale non è raffigurata espressamente. La scena rappresentata a destra perciò è chiaro che si passi nel regno de' morti.

Un vecchio calvo, vestito di chitone e mantello, che si regge a stento coll'aiuto di un lungo e forte bastone, vien condotto verso destra da due demoni dall'aspetto brutto e spaventevole. Uno se lo trascina dietro afferrandolo per la mano, la testa rivolta alla vittima, l'altro lo spinge innanzi con un grosso martello, aiutato da un enorme serpente, che drizzato e sibilante persegue il vecchio; un secondo si scorge fra i piedi del compagno a destra. Ambedue i demoni sono alati, vestono ambedue un corto chitone e scarpe,

[1] Una delle tre teste è rivolta indietro, un'altra sta mangiando - così pare almeno - una chiocciola: se ne distingue il corpo dipinto in bianco ed il guscio. Simili animali si vedono dispersi qua e là sui nostri vasi; non so se stiano in qualche relazione coll'Orco, oppure se servano semplicemente a riempire lo spazio vuoto, come certi tondi con perle bianche attorno e le tenie, che pure vi si vedono più volte ripetute.

e sono muniti ciascuno di un grosso martello. Ambedue hanno le orecchie ferine; differiscono però nella formazione del viso, quello a sinistra avendo un gran naso adunco, l'altro, il cui naso è di forma più regolare, le gote profondamente rugate. Inoltre le parti nude di quest'ultimo son dipinte in bianco, e perciò è indubitabile — secondo l'uso costantemente osservato non solamente ne' nostri vasi ma in tutti quelli del medesimo stile — che l'artista lo abbia voluto caratterizzare per femminile.

Dalla destra si avvicina a questo gruppo un carro tirato da due dragoni dalle gambe d'uccello (la punta del timone, che si scorge tra i loro corpi, ha la forma di una testa di grifone). Sopra il carro sta una donna riccamente vestita con diadema in capo e nella sinistra un lungo scettro. Segue un uomo barbato, con una clamide sulle spalle; anch'egli ha diadema e scettro somigliante ad un tirso. Davanti a lui nel vaso più frammentato (n. 2) si drizza un gran serpente, mentre nell'altro fra le sue gambe è rappresentata una chiocciola. Vien chiusa la rappresentanza da una donna alata, ignuda all'infuori di una larga benda che le cinge la vita; tiene nella destra alzata un rotolo con la parola *vanth* scritta in caratteri etruschi.

Prima di entrare nell'interpretazione de' vasi descritti volgiamoci alla descrizione del terzo, simile a quelli nella forma (n. 3).

Un carro tirato da due muli procede lentamente verso sinistra. Vi è sdraiato un uomo vestito di chitone e mantello, il capo volto a destra. Mentre tutto il resto del corpo rimane immobile, la gamba destra è piegata, ed ambedue le mani alzano orizzontalmente un lungo e grosso bastone, quasi che l'uomo descritto, preso da subito terrore, volesse alzarsi e difendersi da un ap-

parizione spaventevole. Difatti gli è tutta vicina una quadriga giunta in rapidissima corsa dalla destra ed i cui cavalli son preceduti dalla terribile figura di Caronte. Il demone infernale, dalle solite fattezze brutte e nello stesso tempo spaventevoli, munito del martello, privo però questa volta delle ali, rivolge il capo per fermare i destrieri. Anche l'uomo che sta nel carro si piega indietro tirando le redini. Esso è barbato ed ha l'aspetto maestoso e reale; nella destra regge uno scettro, attorno al quale si avvolge un serpente. Segue in rapida mossa una donna alata vestita di lungo chitone e che regge nella destra un rotolo chiuso, nell'altra mano un lungo scettro dipinto in bianco. Dietro di lei una pianta divide la fine dal principio della rappresentanza.

In quanto alla spiegazione della medesima, non vi è dubbio che nella figura principale, che sta sul carro, abbiamo da riconoscere il re stesso dell'inferno, Plutone. Lo dimostra in primo luogo la presenza di Caronte, che precede il suo padrone aiutandolo a frenare i fuocosi destrieri. Lo scettro poi, col serpente attorno, trova accurato confronto nella lancia, avvolta parimente da un serpe, che porta lo stesso dio nelle pitture di una delle tombe orvietane[1] scoperte nel 1863. Finalmente la donna alata che lo segue, evidentemente corrisponde alla dea « Vanth » de' primi due vasi, dea della morte, che col nome scritto appresso si ritrova in alcuni altri monumenti, mentre sopra un vaso dipinto comparisce per la prima volta[2]. Plutone col suo seguito viene a ricevere nel regno degli inferi il nuovo morto giunto

[1] Conestabile *Pitture murali* ecc. tav. XI.

[2] Corssen *die Sprache der Etrusker* p. 299 tav. VIII. Si aggiunga Conestabile l. c. tav. VIII, ove nelle lettere ЯΑ ci è con-

al termine del lungo viaggio dalla terra all'altro mondo. Non fa meraviglia che esso, abbagliato dallo splendore del reale aspetto e spaventato nello stesso tempo dalla terribile figura di Caronte, faccia un movimento quasi istintivo.

Anche sui primi due vasi nel gruppo a destra ora riconosceremo il re e la regina dell'inferno, benchè vi manchi Caronte, nè Plutone vi sia munito dello scettro cui è avvolto il serpente, bensì rappresentato semplicemente come re [1]. Lo precede però almeno in uno de' due vasi un gran serpente, ed inoltre la compagnia della dea Vanth non lascia punto dubbioso il significato delle figure precedenti. I dragoni che tirano il carro di Proserpina, la quale qui tiene il primo posto, pare siano una libera invenzione dell' artista etrusco per caratterizzare la regina dell'inferno in maniera certamente conforme al gusto de' suoi compatriotti. Nell'insieme della rappresentanza questi vasi corrispondono al terzo: anche qui Plutone e Proserpina vengono incontro ad un nuovo venuto, condotto all'Orco da Caronte e dalla sua compagna. Non conosco nessun' altra rappresentanza perfettamente analoga. Nella sostanza vi rassomiglia il rilievo di un'urna volterrana [2] di tufo, di arte abbastanza rozza, e logorato inoltre dal tempo,

servato il principio del nome di lei. La medesima, o simili divinità della morte, senz'iscrizione si vedono su non pochi altri monumenti etruschi.

[1] Nella forma dello scettro che regge Plutone, molto rassomigliante ad un tirso, potrebbe supporsi accennata una relazione mitologica tra Plutone e Bacco; tenendo a conto però l'epoca de' nostri vasi e l'indole degli artisti etruschi, mi pare più probabile che quella rassomiglianza sia piuttosto ideata a bella posta dall'artista.

[2] Provviene dagli scavi del sig. Angelo Manetti, Volterrano, presso il quale l'ho potuto esaminare. Misura m. 0,60 in lungh. e 0,30 in alt.; sul coperchio vi è sdraiato un uomo.

ove riconosco una coppia di morti condotti da Caronte davanti a Plutone seduto. Vi si vede all'angolo sinistro un uomo seduto sopra una sedia, vestito di chitone cinto e di stivali; nei capelli credetti di ravvisare un serpente annodato (Plutone). Egli stende la destra verso Caronte, munito del solito mantello, che si avvicina dalla destra seguito da due figure molto rovinate. La prima, vestita del solo mantello, pare che sia maschile; l'altra, che porta inoltre un chitone, sarebbe femminile; quella si rivolge a questa. Chiude la rappresentanza una figura ugualmente logora, vestita di corto chitone, che mette il piede sopra un'elevazione del terreno (probabilmente una Furia). Anche nelle celebri pitture della tomba dell'Orco a Corneto [1] si vede Plutone in trono con Proserpina accanto, cui si presenta Gerione, a quanto pare orora mandato all'inferno dalla mano vittrice di Ercole.

Per il gruppo del morto tanto ne' primi quanto nel terzo vaso orvietano non ci mancano confronti su altri monumenti etruschi. Prescindendo dalle urne volterrane che rappresentano il viaggio all'inferno mediante un carro a due ruote con coperta e tirato da due cavalli [2], la medesima rappresentanza si trova anche su due vasi dipinti [3]. Vi posso aggiungere un terzo ove è caricata in modo assai bizzarro: un piccolo skyphos cioè, trovato a Corneto, ove lo vidi in casa dei fratelli Marzi. Vi si vede dipinto molto trascuratamente un carro a quattro ruote tirato da due cani; il morto sdraiatovi sopra non si distingue chiaramente, segue però a grandi passi una figura piuttosto burlesca col membro straor-

[1] *Mon. dell'Inst.* IX tav. XV 1.

[2] Nel Museo Guarnacci ne contai 26.

[3] Ambrosch *de Charonte etrusco* tav. III (Berlino n. 1622); Braun *Annali dell'Inst.* 1834 p. 257 n. 2.

dinariamente grosso, la quale, a giudicarne dal martello che porta, certamente dev'essere Caronte.

Ci restano da aggiungere poche osservazioni intorno al gruppo corrispondente degli altri due vasi orvietani, ove il morto vien condotto all'Orco da Caronte e dalla sua compagna. Esso trova un accurato confronto nella rappresentanza di un altro vaso trovato anch'esso nella vicinanza d'Orvieto ed ora conservato nel Museo etrusco di Firenze [1]. La figura di mezzo è una donna. Due demoni alati dalle solite fattezze di Caronte la conducono quasi con pietosa cura verso sinistra, ove Cerbero seduto indica la porta dell'Orco; la scena dunque avviene ancora fuori del medesimo. Anche qui il demone a destra mostra una notevole differenza dall'altro, così nelle fattezze del viso come nel vestimento (chitone lungo), e perciò dovrà riputarsi femminile. In un terzo vaso già nella collezione Valeri a Toscanella si ritrova pure la donna condotta da due Caronti, tutti e due maschili [2] colla strana particolarità che uno de' demoni ha le gambe d'uccello [3].

E qui si annovera benissimo il vaso pubblicato per la prima volta sulla nostra tavola d'aggiunta V dietro un disegno conservato presso l'Istituto [4]. Nel bel mezzo

[1] Conestabile *Pitture murali* ecc. tav. XVII.

[2] Due Caronti maschili, ambedue barbati, si vedono anche sul celebre vaso di Admeto ed Alcesti, pubblicato dal Dennis (nella seconda parte della traduzione tedesca).

[3] Siccome ebbi occasione di esaminare il vaso a Roma, così posso accertare che realmente la relativa parte è antica, e che la descrizione fattane dal Brunn nel *Bull. dell'Inst.* 1860 p. 234 è esattissima anche in quanto alla iscrizione etrusca che si vede accanto alla donna; v. anche Helbig *Bull.* 1869 p. 175.

[4] È un'olla trovata a Cervetri e già posseduta dal sig. Augusto Castellani. Disgraziatamente il disegno è andato perduto, mentre si stava facendo la litografia, e con esso le indicazioni de' colori di riporto adoperativi.

del lato nobile vediamo una figura nuda all' infuori delle scarpe seduta sopra un panneggiamento, che suona la lira senza curarsi gran fatto de' due demoni che da ogni lato la minacciano stendendo ciascuno un braccio cui è avvolto un serpente. Quello a destra è barbato, ha le orecchie ferine, e nei capelli si scorgono due serpenti. Veste un chitone lungo e scarpe; sull'omero sinistro porta un grosso martello. L' altro a sinistra ugualmente vestito mostra fattezze simili; però è imberbe, la bruttezza del viso è alquanto mitigata, e le orecchie hanno la forma umana. Intorno ad ambedue le braccia sono avvolti serpenti. Evidentemente la scena accade nell'Orco; la figura di mezzo però, tanto tranquilla tra le minacce de' terribili demoni infernali, non può essere certamente un morto qualunque. Ora, malgrado gli ornati femminili che porta, il petto mi pare che sia da maschio, e perciò sarà lecito di ravvisarvi il mitico poeta Orfeo. Egli solo può confidare nella irresistibile potenza della sua musica per mitigare il furore de' rabbiosi custodi dell' inferno; a lui come barbaro si convengono anche gli ornati da donna.

Sul rovescio del vaso son rappresentati due giovani i quali, l'uno con la doppia ascia (bipenne), l'altro colla lancia, combattono un enorme serpente drizzato in mezzo; allusione ai tormenti che soffrono i peccatori nell'inferno e che spesso sui monumenti etruschi vengono rappresentati sotto la forma di combattimenti con spaventevoli mostri.

Ritornando ora al lato nobile del vaso, ci preme di costatare che anche lì, come sui vasi nuovamente pubblicati e su quello pubblicato dal Conestabile, si vedono due Caronti di sesso diverso, l'uno maschio, l'altro femminile. Da queste *Carontesse* ben differiscono le Furie ed altre divinità della morte, con le quali Caronte

spesso si vede congiunto sulle urne e su altri monumenti etruschi: mentre queste sempre hanno le fattezze ideali, quelle invece mostrano il viso spaventevolmente brutto che è il contrassegno non mai mancante nelle rappresentanze certe di Caronte. Rammentano queste Caronti femminili la χαρόντισσα della poesia volgare de' Neogreci [1]; sono lungi però dal credere che l'una di queste idee dipenda dall'altra, e chiudo questi pochi cenni, sperando di ritornare in altra occasione sull'esame complessivo delle rappresentanze di Caronte nell'arte etrusca ed all'interessante questione de' rapporti esistenti tra questo ed il Caronte greco.

Berlino.

GUSTAVO KÖRTE.

PICCOLA TESTA PROVENIENTE DA ATENE

(Tavv. d'agg. K e L).

La piccola testa di marmo greco che noi pubblichiamo per la prima volta nelle tavole K e L, è di provenienza attica e trovasi ora nel Museo centrale di Atene, dove fu trasportata dalla collezione del Varvakeion (n. 1327). Quantunque abbia spezzata la punta del naso ed una parte del mento a sinistra, può tuttavia ritenersi come ben conservata nella sua superficie. L'effetto dell'originale è accresciuto dalla tinta quasi dorata del marmo, per la quale i fini lineamenti del volto acquistano una vivacità non comune. Tale pregio difficilmente poteva essere riprodotto nel nostro disegno, eseguito con molto gusto artistico dal

[1] Bernhard Schmidt *der Volksglaube der Neugriechen* ecc. p. 245.

signor Ludovico Michaleck, massimamente perchè il gesso che gli serviva da modello, lasciava molto a desiderare quanto a finitezza.

È tanto ristretto il numero di teste lavorate liberamente ritrovate in Attica, nelle quali si ravvisi l'impronta di un'arte giunta a piena maturità, e tanto è speciale l'importanza che ha questo gruppo per la conoscenza della storia dell'arte greca, che non può farsi a meno di riguardar con un certo interesse questa piccola testa di cui ora parliamo. Io non saprei metterle a fronte alcun'altra se non quella pubblicata dal Brizio [1] e l'altra fatta conoscere nelle *Comunicazioni dell'Istituto archeologico di Atene* [2]. A dire il vero la presente è inferiore per valore artistico a quelle due; tuttavia offre in confronto di esse, che furono scoperte più tardi, qualcosa di notevole in questo che, non essendo del tutto finita, ci porge un buon saggio dell'antica tecnica. Il cranio e i capelli sono rozzamente abbozzati, e soltanto sul dinanzi è accennata la divisione delle masse. Si riconosce che attorno ai capelli doveva esser condotta una larga corona di foglie. Le orecchie non vi si veggono affatto; nel posto, dove esse dovevano essere, il marmo è soltanto tagliato obbliquamente, perchè il lavoro delle parti profondamente solcate lasciavasi all'ultimo per schivare il pericolo di danneggiar l'opera. Scorgesi tuttavia dalle masse di capelli solamente abbozzate, che non doveva sporger fuori dalla ricciuta capigliatura, onde tutto il volto è incorniciato, più che l'estremo lobo dell'orecchio. Una sola ciocchetta, che cade sulla fronte, è condotta a compimento; essa, calcolata sull'effetto del colore, è divisa

[1] *Annali* 1876 tav. *G*.
[2] I tav. XIII.

con molta finezza, è par destinata ad intuonar quasi il tema di tutta l'acconciatura della chioma.

Essendosi data in tal modo la maggiore importanza all'aspetto di faccia, non è da far meraviglia, se anche l'abbozzo della parte posteriore mostra che essa non era destinata a ricevere una esecuzione raffinata. Del resto l'Hermes di Prassitele basta a provare, come il fatto dell'esser trascurata la parte posteriore non possa riguardarsi come indizio sufficiente di un tempo più tardo o di un'artista di rango inferiore.

Il lavoro della faccia e del collo si vede ben più avanzato, giacchè queste parti appariscono già preparate, mediante la gradina, per ricever l'ultimo compimento; ma non da per tutto uniformemente. Nel collo e nella parte inferiore del mento son rimaste più nette le graffiature prodotte da questo strumento, e dalle tracce che quivi rilevansi può con sufficiente esattezza congetturarsi che fosse fornito di 5 denti. La metà sinistra del volto, quantunque molto progredita, lo è meno della destra, la quale è quasi vicina a compimento e non ci manca altro che l'opera dello scalpello, mediante il quale soltanto gli occhi e le parti ad essi sottoposte, come ancora la bocca, han ricevuto l'ultima mano. In queste parti, dove specialmente risiede l'espressione dello spirito, l'artista ha saputo raccogliere una maravigliosa potenza di sentimento. Gli occhi, oltremodo grandi rispetto alle dimensioni del capo, si fissano con cupido sguardo in lontananza. Il colore doveva contribuir molto a rinforzarne l'espressione, e colorate doveano essere anche le sopraciglia, che perciò furono lasciate come una striscia sporgente. La bocca semiaperta è molto piccola, e nel movimento delle linee e nella tumidezza delle carni potrebbe quasi dirsi troppo gra-

ziosa. Altrettanta vita spira dalle pinne nasali, sollevate quasi per effetto di momentanea eccitazione.

In tutta la maniera onde il soggetto è trattato, si rivela una decisa tendenza pittorica; questa nello stato d'incompiutezza della testa appena apparisce meno chiaramente di quello che sarebbe apparsa nel lavoro compiuto, essendo che i chiari e gli scuri sono ancora immediatamente vicini gli uni agli altri. Era riservato certamente all'ultima mano l'ufficio di dar risalto a molti particolari; ma avrebbe dovuto pure in qualche parte addolcire ed appianare.

È notevole già questo, che qui siasi lasciato tanto campo all'opera della gradina [1]. Arricchitasi di nuovi mezzi la plastica, cercava di oltrepassare i suoi antichi confini ed ottener nuovi effetti. Son le medesime tradizioni che in mezzo alle diversità di concetto e di forma si ravvisano nella testa di provenienza attica pubblicata dal Brizio e nei rilievi sepolcrali della stessa origine da lui messi a raffronto con quella. Se non che l'illustratore ha creduto di potervi riconoscere una combinazione di proporzioni e reminiscenze lisippiche e ateniesi [2]; noi all'incontro dobbiamo ora enunciare un giudizio del tutto diverso. L'Hermes di Prassitele ha tutti gli elementi chiamati lisippici non meno che i monumenti sudetti, e mediante un semplice confronto può altri persuadersi che questi due monumenti attici si avvicinano più al capolavoro del grande artista ateniese che al canone del Sicionio.

La stessa tendenza alla luce e al colore è propria anche della testa di cui trattiamo; essa ci presenta le conquiste di quella grande rivoluzione nella tecnica

[1] Cfr. Treu *der Hermes des Praxiteles* p. 10.
[2] *Annali* 1876 p. 62 ss.

della statuaria, che si collega col nome di Prassitele [1].

Non ci sarà d'uopo spender molte parole per identificarne il significato. L'espressione generale, come anche l'acconciatura dei capelli e la corona di foglie, che devesi supplire, tutto ci porta a riconoscervi il giovane Dioniso [2]. Nei lineamenti del nostro dio risplende la medesima grazia serena, la medesima tranquillità che nel volto del Satiro capitolino, il quale spesso si è voluto riportare ad un originale di Prassitele [3]; ci scorgiamo altresì una nobiltà ed elevatezza di espressione, che in quello non si rinvengono, in ugual grado almeno.

Le piccole dimensioni del lavoro non contradicono nemmeno esse alla nostra opinione, dacchè le figure del Sauroctono, e del Satiro in atto di mescere provano, a quel che sembra, che con Prassitele la plastica greca cominciò talvolta ad esercitarsi in lavori di proporzioni minori che quelle dell'uomo, e a muoversi liberamente anche in piccolo spazio.

A queste indicazioni crediamo di doverci limitare nel tentativo di determinar l'età di quest'opera, poichè la questione di ricercare per quanto tempo abbian continuato a mantenersi in vigore le tradizioni prassiteliche, non ci sembra ancora matura.

W. Klein.

1 Plinio 36, 20.

2 Non crederei ammissibile di riportare, siccome fa l'illustratore, al Dioniso di Prassitele la testa pubblicata nei *Monumenti* X 20; *Annali* 1875 p. 344 tav. *C.*

3 Benndorf-Schöne *Lateran* n. 150.

SEDIA DI MARMO ESPOSTA NEL PALAZZO CORSINI

(Mon. dell'Inst. vol. XI tav. VIIII).

Dovendo nell'ultimo momento disporre le tavole da pubblicarsi in quest'annata in maniera diversa da quella originariamente stabilita, mi sono deciso ad inserirvi la tavola VIIII, che offre per la prima volta la riproduzione esatta [1] della sedia di marmo scoperta nello scavare i fondamenti della cappella Corsini a S. Giovanni in Laterano [2] ed ora esposta nel palazzo Corsini alla Lungara. S'intende, che nel breve tempo concessomi per scrivere quest'articolo non ho potuto fare studî circostanziati sopra tutte le particolarità di quel monumento. Il lettore mi scuserà dunque, se la mia illustrazione non riuscirà completa, ma si limiterà ad accennare di volo le quistioni principali che vi si connettono.

La sedia è alta m. 0,815, il diametro del sedile lungo 0,495. Sono ristaurate la parte destra – di chi si trova innanzi alla sedia – e la punta sinistra della

[1] Le pubblicazioni nell'*Histoire de l'académie des inscriptions et belles lettres avec les mémoires tirés des registres de cette académie dep. l'a.* 1731-1733 vol. IX (Paris 1736) pl. I p. 149-152, presso Gori *Mus. etrusc.* I tav. CLXXXI-CLXXXV (cf. vol. II p. 379 ss.) o presso Inghirami *Mon. etruschi* ser. VI tav. H 5 p. 49 stilisticamente sono affatto sbagliate. Il monumento è registrato nella *Beschreibung Roms* III 3 p. 609, 610.

[2] Ficoroni *Gemmae ant. litteratae; access. vetera mon. ejusdem aetate scoperta* (Romae 1757) p. 126, 127; Lupi *Diss. et animadvers. ad epitaphium Severae martyris* (Panormi 1734) p. 43; Cancellieri *il mercato, il lago dell'acqua Vergine ed il palazzo panfiliano nel circo agonale* (Roma 1811) p. 246.

spalliera, ed oltre ciò un pezzo nell'orlo anteriore del sedile. La nostra incisione, sviluppando in piano i rilievi della spalliera (nn. 1, 2), ne ritrae soltanto le parti antiche.

I rilievi figurativi, di cui la sedia è ornata, non offrono difficoltà alla spiegazione. La striscia superiore della spalliera ci mostra una pompa di fanti e cavalieri leggermente armati (n. 1), l'inferiore tre scene della caccia al cinghiale (n. 2). La striscia finalmente ch'adorna la base (n. 3), riunisce la rappresentanza di un sagrifizio con scene di giuochi ginnastici. Serve da centro un altare, accanto il quale si trova un albero che secondo la forma particolarmente contorta del tronco potrebbe sembrare un fico. L' oggetto visibile sopra l'altare è espresso dallo scultore in maniera troppo poco chiara per poter decidere, se esso debba interpretarsi per una fiamma o per una di quelle paste piramidali che molti monumenti antichi mostrano imposte ad altari o *mensae sacrae*. Dalla parte destra di chi guarda un uomo imberbe, ch' appoggia una scure sulla spalla d., conduce verso l'altare un toro, dietro cui procede un altro uomo con una secchia puntuta nella s., il quale instiga la bestia con un bastone. Seguono due uomini che portano un cratere appeso ad un bastone appoggiato sulle loro spalle; l'uno tiene colla d. il *simpulum* destinato a tirarne il vino. Dietro questo gruppo s' incammina una donna ch' appoggia sulla testa un largo piatto, tenendo colla sin. uno *skyphos*, La processione è chiusa da due figure d'uomini palliati. Dopo le quali comincia la rappresentanza dei giuochi ginnastici con due palliati che seduti in un bisellio assistono come spettatori. Davanti loro sono fissate nella terra due lancie, che forse servono a separare lo spazio destinato per gli spettatori da quello dove hanno

luogo i giuochi. Immediatamente accanto alle lancie è rappresentata una scena di corso a gara. Sarebbe logico che i due corridori che tengono *halteres* nelle mani, seguissero la medesima direzione. Invece lo scultore ha posto l'uno dirimpetto all'altro, probabilmente affinchè le due figure formassero un gruppo simmetrico con quello dei due lottatori raffigurati sulla stessa striscia. L'elmo espresso tra i due corridori forse deve interpretarsi come uno dei premii della gara. Segue un esercizio ginnastico che consiste in ciò, ch'un uomo ignudo inchinando il corpo avanti appoggia le due mani sopra una specie di base; fuor di dubbio egli ha l'intenzione di bilanciarsi sulla testa colle gambe in aria. La rappresentanza di cosiffatto movimento molto sorpassava la capacità dell'artista: l'anatomia delle spalle e delle braccia è del tutto sbagliata, l'espressione della testa omessa, avendo lo scultore nello scarpellare la figura mal calcolato lo spazio. Un tunicato, che procede accanto con nella sin. un'asta, accenna alla gara attorno il getto della lancia (*ἄκων*). Segue un gruppo di due giovani nell'atto di cominciare la lotta. Se ambedue si presentano non ignudi, ma vestiti della tunica, questo fatto combina col giudizio che risulta dall'analisi stilistica dei rilievi, vale a dire prova che la sedia non sia lavoro nè dell'arte greca nè della greco-romana. Aggiungendo finalmente la figura d'un cavaliere, lo scultore in maniera abbreviata ha accennato ad una corsa a gara di cavalieri.

Ma più difficile della spiegazione dei rilievi è la ricerca intorno l'arte, alla quale debba attribuirsi la sedia. La prima questione che suole sollevarsi in simile ricerca si è quella sopra la provenienza del marmo. Ed ho chiesto sopra tale quistione il parere di due grandi conoscitori di marmi antichi, cioè di S. Em. il

cardinale Antonelli e del sig. avv. Lovatti. I quali ambedue indipendentemente tra loro mi risposero, che il materiale in cui è lavorata la sedia Corsini, rassomigliasse il più al marmo dell'Ercole vaticano, opera dell'Ateniese Apollonio, figlio di Nestore. Ma disgraziatamente cotale parere nulla ci giova; perchè la provenienza del marmo della statua vaticana è sconosciuta.

La qualità del marmo non offrendo criterio di sorta, bisogna rivolgerci all'esame dello stile e del contenuto dei rilievi. Ciò che riguarda lo stile, a prima vista si riconosce ch'esso si è formato sotto l'influenza dell'arte greca perfettamente libera, ma conservando un ben distinto carattere locale. Ed essendo così, l'origine della sedia deve cercarsi nell'arte italica anteriore al periodo greco-romano. Trattandosi ora di stabilire la popolazione, alla quale possa attribuirsi cosiffatta direzione artistica, in primo luogo possiamo procedere per la via negativa, vale a dire possiamo escludere gli Etruschi ed i Latini. L'arte degli Etruschi nello stadio ch' immediatamente precedette a quello in cui quest'arte s'assimilò alla greca-romana, ci è conosciuta da molti monumenti, cioè da ritratti, sarcofaghi, urne cenerarie e da alcuni dipinti murali. I quali monumenti tutti quanti mostrano un fare artistico diverso da quello proprio alla sedia Corsini. Imperocchè la rappresentanza dappertutto vi apparisce più caratteristica ed il disegno più preciso, mentre l'artista della sedia esprime figure di un tipo molto generale con forme abbastanza morbide. Oltre ciò diversificano le proporzioni, che nell'anzidetto stadio dell'arte etrusca generalmente sono tozze, sulla sedia all' incontro piuttosto snelle. Per ciò poi che riguarda lo stadio parallelo dell'arte latina, pur troppo ne sappiamo ben poco. Ma in ogni caso quei monumenti di cui a tal proposito

bisognerebbe tener conto, come sono per es. le più recenti ciste prenestine e le arette di terracotta trovate sull'Esquilino [1], non offrono analogia alcuna col fare artistico della sedia. L'impressione è diversa, se confrontiamo i monumenti dei popoli oschi dell'Italia meridionale e specialmente i campani. Il lettore esamini per es. due frammenti di affreschi sepolcrali capuani pubblicati nel *Bullettino napoletano* II (n. s.) tav. XI, quello cioè coll'efebo che tiene una specie di bandiera, e l'altro che mostra una donna con nella d. uno specchio, e riconoscerà nel trattamento generale dei volti, nell'espressione dei movimenti e nel principio delle proporzioni molta analogia colle figure rappresentate sulla sedia. La quale impressione trova conferma in ciò, che diverse particolarità di costumi, che si osservano nelle figure della sedia, ricorrono sopra monumenti provenienti dalla stessa regione. L'elmo munito sulla cima di un bottone, quale lo portano i guerrieri espressi sulla striscia superiore della spalliera (n. 1), è rappresentato sopra monete di Suessa [2] e Teanum Sidicinum [3]. Oltre ciò lo scudo ovale e munito d'alto in basso da un rialzo bislungo, quale l'hanno gli stessi guerrieri, ricorre tanto sopra monete dei Bruttii [4] quanto sopra un affresco sepolcrale capuano [5]. Ma il costume più caratteristico ovvio sulla sedia si è il corto panno che copre la testa della donna nella scena di sacrifizio (n. 2). E sembra molto notevole, che lo stesso costume, il quale forse si è conservato fino ai giorni nostri nell'acconciatura del capo delle *Ciociare*, apparisce negli affreschi

[1] *Mon. dell'Inst.* vol. XI tav. X, X.ª; cf. *Ann.* 1879 tavv. d'agg. *PQR* p. 253-299.

[2] Carelli *Num. ital.* tab. LXIV n. 8.

[3] Carelli tab. LXVI n. 6, 7.

[4] Mionnet *Descr.* VII pl. LXV 5.

[5] *Bull. napol.* (n. s.) II tav. XI.

di tre tombe capuane[1]. Nemmeno farebbe specie in un monumento campano la rappresentanza di scene di caccia; perchè vicino a Capua s'inalzava il monte Tifata, insigne per il tempio di Diana e le fitte foreste[2], che certamente contenevano molto salvaggiume[3].

Se si tiene conto delle anzidette analogie dello stile e dei costumi, pare molto probabile, che la sedia Corsini debba attribuirsi ad uno stadio avanzato dell'arte osca, uno stadio che avrà preceduto di poco al periodo in cui essa perdette ogni individualità dirimpetto all'influenza dell'arte greco-romana. Lo credo prudente di formulare il mio giudizio in tale maniera generale. Se cioè le sovramentovate analogie accennano specialmente alla Campania, nondimeno mi sembra arrischiato il supporre che la sedia sia stata lavorata precisamente in questa regione. Imperocchè perora abbiamo materiali sufficienti soltanto per riconoscere gli stadî principali dello sviluppo artistico ch'ebbe luogo presso gli Oschi campani, mentre sappiamo pochissimo sopra l'arte dei Lucani e quasi nulla sopra quella dei Bruttii. Ma diversi contrassegni, e specialmente il confronto dei tipi monetarii e dei vasi di fabbrica locale che si trovano nella Campania, nella Lucania e nel paese dei Bruttii, rendono probabile che l'arte presso i tre popoli col tempo abbia preso una direzione analoga. Sotto tali circostanze mi sembra indicato di servirmi innanzi la sedia dell'espressione generale « arte osca ».

W. Helbig.

1 *Bull. napol.* (n. s.) II tav. XI; *Mon. dell'Inst.* vol. X tav. LV.

2 Cf. Beloch *Campanien* p. 361, 362.

3 In un'iscrizione trovatavi Diana è chiamata *incola Tifatae venatibus incluta*, e secondo la stessa iscrizione le vengono dedicate le spoglie di un animale ucciso nelle circostanti foreste: *Hermes* I p. 156-159.

INDICE DELLE MATERIE

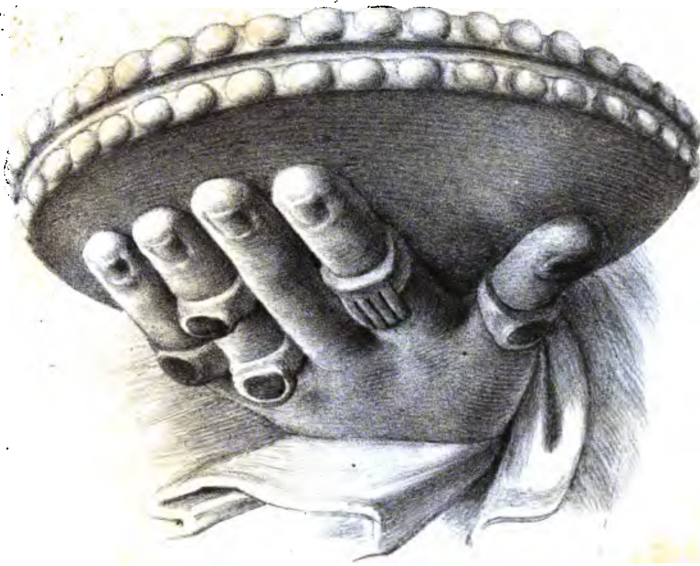
I. SCAVI

II. MONUMENTI

TAVOLE D'AGGIUNTA

ERRATA CORRIGE

p.	176	l. 18	per	1863	leggasi	1803
»	200	» 17	»	0,45	»	0,145



4.



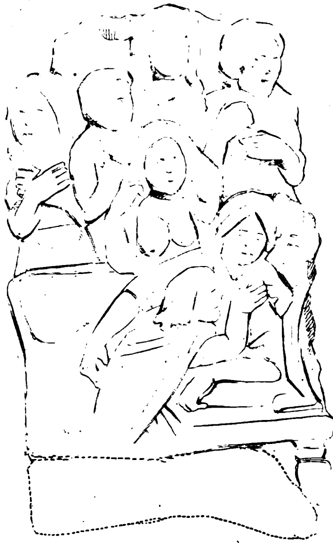
5.

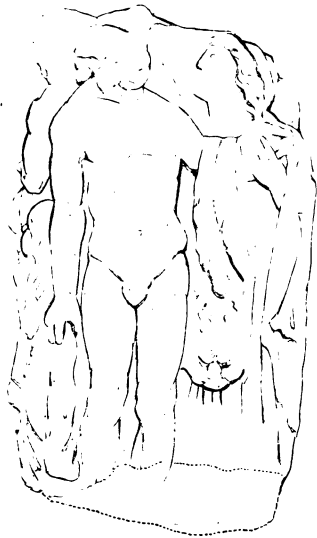
Cromo-Lit. Spithöver.



Ann. d. Inst. *Tav. d'agg. D.*







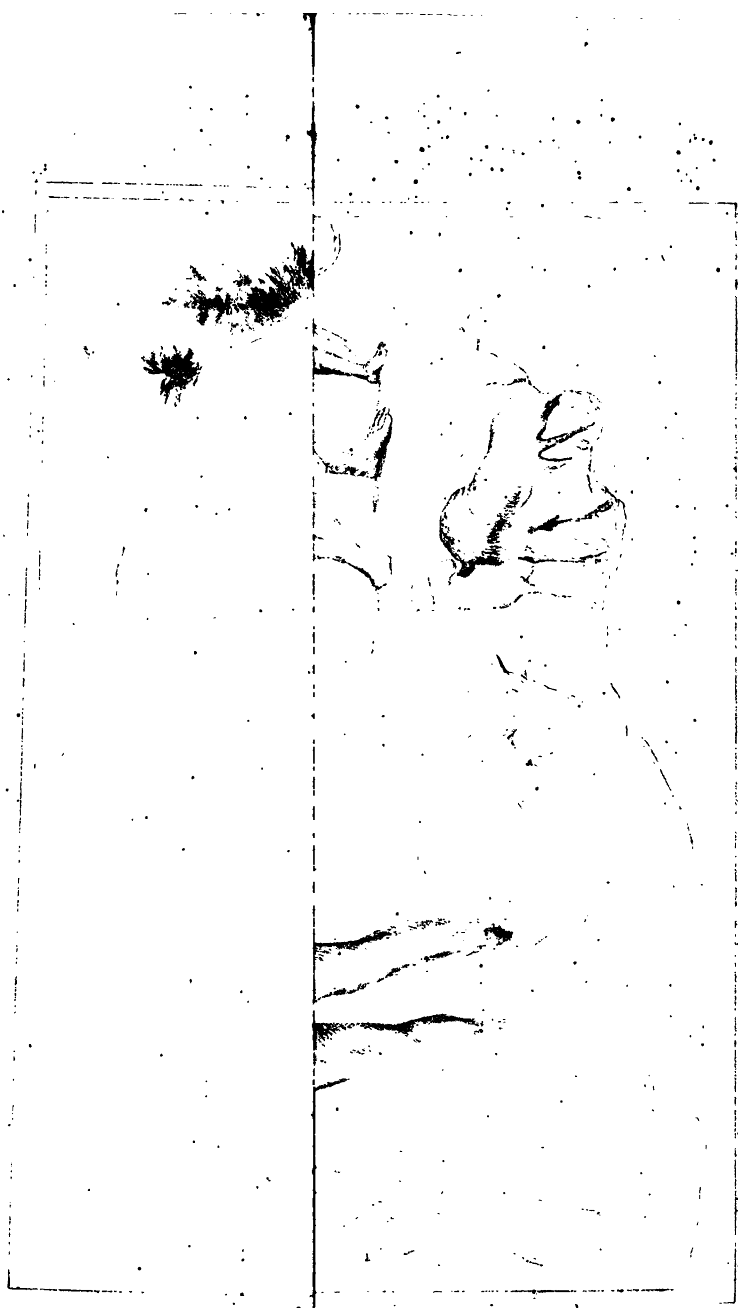
1.



2.











L. Michalek dis. L. Pisani Stamp. Heliogravure C. Klič



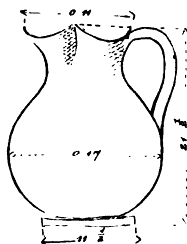
halák dis L. Pisani Stamp. Heliogravure C. Klič



2

1.





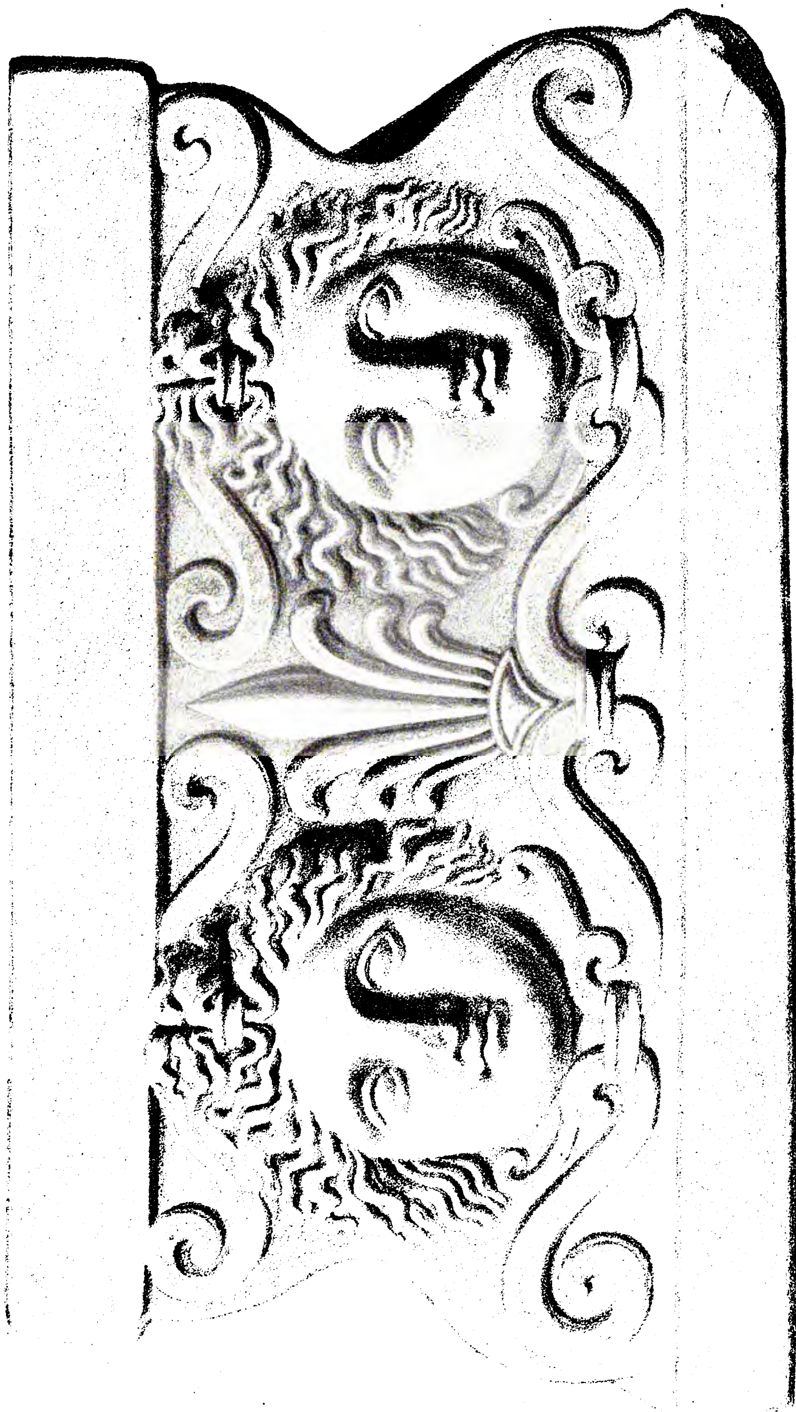


1.



2.

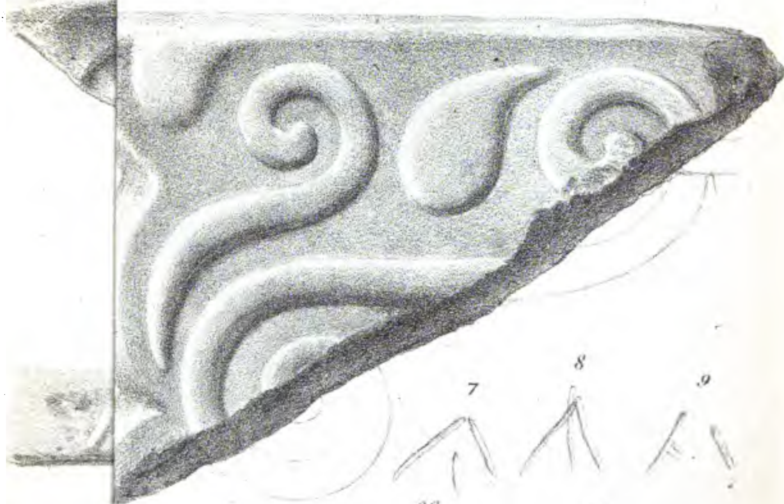
Ann



3

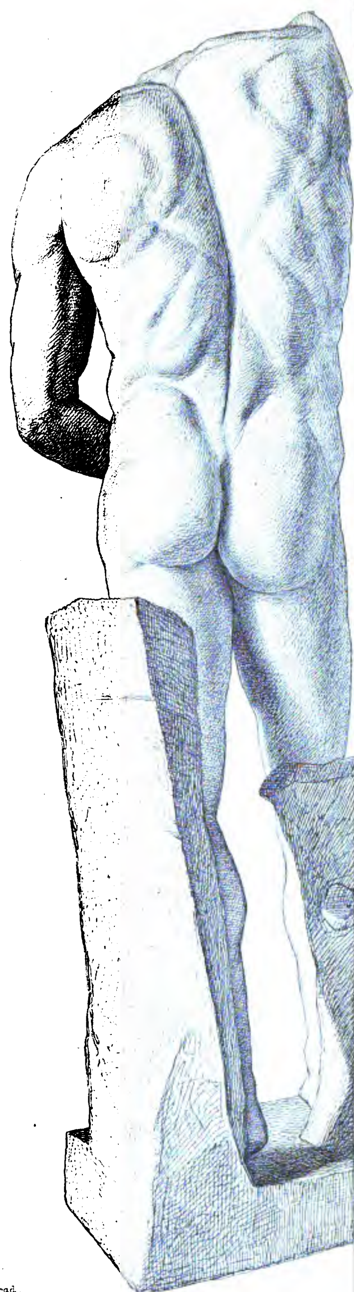


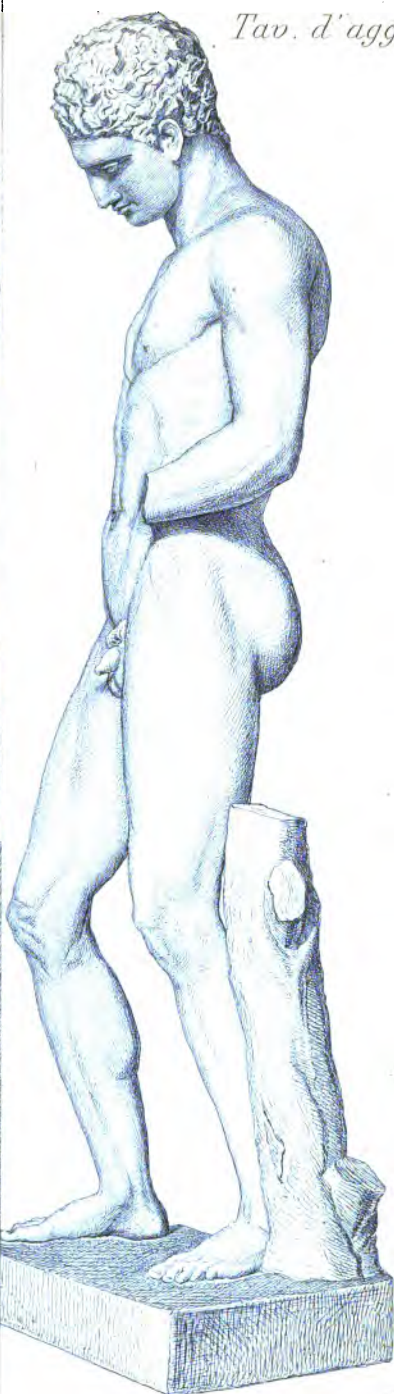
5a





Lit Rolla





W. Krauskopf rad. J. Specht gd.

3. 1.

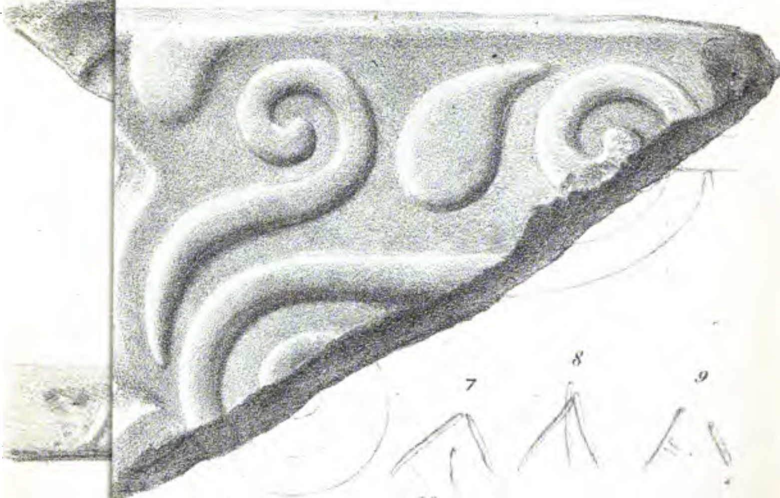
Tav. d' agg. U.



Ann

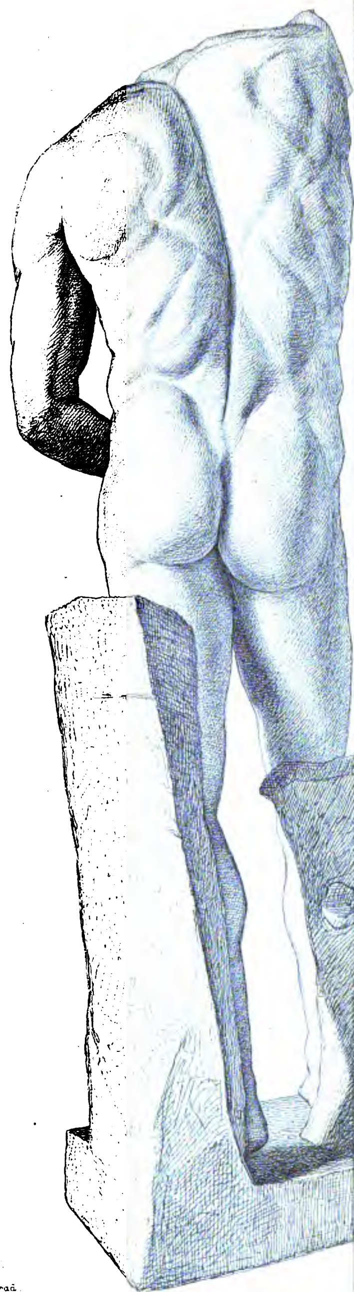








Lit Rolla





W. Krauskopf rad.

3.

J. Specht gd.

1.



